INFORMATION LITTÉRAIRE

Volume 12

1960

Paris 1960

KRAUS REPRINT
Nendeln/Liechtenstein
1972

Reprinted by arrangement with J. B. Baillière et Fils, Paris

KRAUS REPRINT
A Division of
KRAUS-THOMSON ORGANIZATION LIMITED
Nendeln/Liechtenstein
1972

Printed in Germany
Lessingdruckerei Wiesbaden



L'INFORMATION LITTÉRAIRE

XIIe ANNÉE

1960

TABLE DES MATIÈRES DE LA XII[e] ANNÉE

1960

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

LITTÉRATURE FRANÇAISE

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

VARIÉTÉS

BIBLIOGRAPHIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

ARTICLES DE DOCTRINE

EXERCICES SCOLAIRES

INDEX ALPHABÉTIQUE PAR NOMS D'AUTEURS

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

ADMINISTRATION ET RÉDACTION
J.-B. BAILLIÈRE ET FILS, 19, rue Hautefeuille, PARIS (6e).
Téléphone DANTON 96-02 et 03. — C. C. Postaux : Paris 202. — R. C. Seine 7432. — R. P. Seine C.A. 4615

DOUZIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1960

SOMMAIRE

PREMIÈRE PARTIE. — **DOCUMENTATION GÉNÉRALE**

DEUXIÈME PARTIE. — **DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE**

L'Information Littéraire

Revue illustrée paraissant tous les deux mois pendant la période scolaire

DOUZIÈME ANNÉE. — N° 1. — JANVIER-FÉVRIER 1960

(DATES DE PARUTION : JANVIER, MARS, MAI, OCTOBRE, DÉCEMBRE)

Ont collaboré à ce numéro

J. BEAUJEU, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
Mme S. BERNARD, docteur ès lettres ;
P. BONNAFFÉ, professeur au Lycée de garçons de Douai ;
H. BONNET, docteur ès lettres ;
M. GLATIGNY, professeur au Lycée de garçons de Douai ;
Y. LEFÈVRE, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
R. PONS, inspecteur général de l'Instruction publique ;
M. RAMBAUD, professeur à la Faculté des Lettres de Lyon ;
J. ROBICHEZ, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
Jacqueline de ROMILLY, professeur à la Sorbonne ;
H. ROUSSEL, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
Marie-M. SÉNÉCHAL, professeur au Lycée Michelet ;
E. VIGLIENO, conservateur de la Bibliothèque de Cannes ;
J. VOISINE, professeur à la Faculté des Lettres de Lille ;
P. WUILLEUMIER, professeur à la Sorbonne.

Prix de l'abonnement : **1.600 f - NF 16 ;** Étranger : **1.800 f - NF 18 ;**
le numéro : **370 f - NF 3,70**

PREMIÈRE PARTIE

DOCUMENTATION GÉNÉRALE

Un genre moderne : le poème en prose

Le poème en prose connaît de nos jours une vogue toujours croissante. Ce genre nouveau, né au XIXe siècle, s'est taillé une telle place dans la littérature que Jean Paulhan a pu écrire un jour (et ce n'était pas tout à fait une boutade) : « *Poème* a longtemps voulu dire : « Ouvrage en vers, harmonieux et plaisant, d'une certaine étendue » (...). De nos jours, il signifie : « Ouvrage en prose, disharmonieux et désespéré, plutôt court » (1). Qu'est-ce donc que le poème en prose ? et à quels besoins actuels de l'esprit répond-il, qui en ont fait un genre *moderne* par excellence ? En cherchant la réponse à ces questions, on comprend mieux pourquoi tant de poètes majeurs (parmi lesquels Baudelaire, Rimbaud et Mallarmé brillent au premier plan) ont été attirés par ce genre nouveau, auquel ils ont donné ses lettres de noblesse.

***

Genre nouveau, et non pas genre bâtard. La pire erreur ici serait de considérer le poème en prose comme une sorte de compromis entre le poème en vers et la prose, dont on sait depuis Rousseau qu'elle peut être poétique. Lorsque les Symbolistes prétendaient que l'on pouvait au cours d'une même œuvre passer du vers à la prose en passant par la transition de la prose rythmée, qu'ils appelaient « poème en prose » (2), ils faisaient un véritable contresens sur l'expression, justement parce qu'ils négligeaient la notion de poème.

Le poème en prose, en effet, est bien un *poème*, mais écrit en *prose* : vérité simpliste peut-être mais essentielle. Parce qu'il est un poème, il doit former un tout, un être artistique : les fragments que l'on pourrait découper dans Chateaubriand et dans Rousseau ne sauraient être légitimement appelés des « poèmes », et déjà en 1916 Max Jacob remarquait qu' « une page en prose n'est pas un poème en prose, quand même elle encadrerait deux ou trois trouvailles » (3). Mais ce terme de *poème* pose lui-même un problème : on sait qu'au XVIIe siècle c'est aux romans qu'on décernait le nom de « poèmes en prose » (de même que celui de « poèmes dramatiques » aux tragédies) : Boileau parle dans sa *Lettre à Perrault* de « ces genres de poésie » que les Latins n'ont pas connus, « comme par exemple ces poèmes en prose que nous appelons *Romans* ». De

N.D.L.R. — Mme Suzanne BERNARD a soutenu devant la Sorbonne, en juin 1959, une thèse pour le Doctorat ès Lettres sur le *Poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*. Cet important travail, accueilli avec beaucoup d'intérêt, a été publié par la librairie Nizet. En marge de son livre, Mme Bernard a bien voulu rédiger, à l'intention de nos lecteurs, un article d'information générale sur le genre littéraire à l'étude duquel elle s'est consacrée.

(1) *De la paille et du grain*, dans les *Cahiers de la Pléiade*, printemps 1948, p. 157.

(2) C'est ainsi que Charles MORICE rêve d'un livre « où, selon les opportunités indiquées par les émotions, le style descendrait du vers à la prose, remonterait de la prose au vers, avec ou sans la transition du poème en prose » (*La littérature de tout à l'heure*, Perrin, 1889, p. 382). R. de SOUZA, lui, parle plus justement de *prose rythmée* dans son livre *Du rythme en français*.

(3) Préface du *Cornet à Dés*.

cette phrase on perçoit comme un lointain écho dans la déclaration de R. de Gourmont en 1893 : « Le roman est un poème; tout roman qui n'est pas un poème n'existe pas » (1).

Il faut donc préciser et limiter cette notion de poème, si l'on veut distinguer le poème en prose des genres de prose voisins — le roman, mais plus encore le conte et la nouvelle; et il est parfois difficile de tracer la ligne de démarcation avec certitude. L'*Amaïdée* de Barbey d'Aurevilly n'est pas un poème en prose, mais un roman, quoi qu'en ait dit l'auteur lui-même; les *Moralités Légendaires* de Laforgue ne sont pas des poèmes en prose, pas davantage les *Contes Cruels* de Villiers de l'Isle Adam; mais pourquoi, parmi les *Contes Cruels*, peut-on considérer comme un authentique poème en prose *Vox populi*, cette « pièce superbement frappée dans un style d'or », que Des Esseintes fait figurer dans son Anthologie (2) ? On pourra toujours discuter sur des cas-limites, et d'autant plus que le poème en prose se sert fréquemment, comme le roman et la nouvelle, d'éléments narratifs. Mais il est bien évident qu'il s'en sert à des fins strictement poétiques, et qu'il impose pour cela à la prose qu'il emploie une structure et une organisation d'ensemble, dont il nous faut découvrir les lois.

Il ne serait pas suffisant de dire que le poème est un *univers de relations*, où tous les éléments se tiennent indissolublement et « travaillent » esthétiquement pour concourir à l'impression totale : cela est vrai de toute œuvre d'art, du roman en particulier. Cette idée de « tout » fortement organisé n'épuise pas la notion de poème.

En réalité, c'est l'idée de *temps* qui est ici déterminante : alors que le récit (dans le roman, dans la nouvelle) s'organise dans la durée, se présente sous la forme d'un irréversible déroulement dans le temps, le poème, lui, est un bloc, un tout *intemporel* : ou si l'on préfère il nous entraîne dans un temps hors du temps, qui n'est autre que le « présent éternel » de la poésie. On ne saurait mieux dire que Rivière : « Dans un beau poème, il n'y a jamais progression, la fin est toujours au même niveau que le commencement... L'émotion poétique est une sorte de tournoiement par lequel se reforme en nous, au milieu de la fuite même des choses, une flaque d'éternité... » (3). De même que le poème en vers, le poème en prose ne peut exister en tant que poème que s'il répond à cette exigence. C'est pourquoi, du reste, la *brièveté* lui est nécessaire — comme on l'a souvent fait remarquer — plus qu'au poème en vers, parce qu'il est plus difficile dans une forme plus lâche (la prose) de sauvegarder l'unité d'impression, l'effet de fulguration instantanée : plus qu'ailleurs on vérifie ici le mot de Poe : « Un long poème n'existe pas. » De la même exigence fondamentale naît la nécessité de la *gratuité* : alors que le roman, la nouvelle nous entraînent inéluctablement vers un dénouement (et ne peuvent donc se dispenser d'éléments servant à préparer ou à expliquer l'action, éléments amorphes, poétiquement parlant), le poème, lui, ne nous mène nulle part : il est, et il agit sur nous par sa seule présence. C'est pourquoi E. Jaloux pouvait définir le poème en prose comme « un morceau de prose suffisamment bref, uni et serré comme un bloc de cristal », une « création libre, n'ayant d'autre nécessité que le désir de l'auteur de construire, en dehors de toute détermination, une chose contractée, dont les suggestions soient infinies, à la façon d'un haï-kaï japonais. » (4).

Prenons dans les *Illuminations* (puisqu'on ne saurait trouver meilleurs exemples de poèmes en prose denses et fulgurants) le poème *Ornières* (cf. manuscrit ci-contre) :

> A droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin de parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes; — vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine. — Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.

Comment ne pas voir qu'il n'y a nullement là une description du *déroulement* d'un défilé, mais une *vision* qui nous présente en bloc tous les éléments de ce « défilé de féeries » ? Peu importe

---

(1) Dans le *Mercure de France* d'avril 1893 (à propos de G. d'Annunzio). Il est vrai qu'à l'inverse Banville déclarait en 1872 non moins péremptoirement, dans son *Petit traité de Poésie française*, que le poème étant, étymologiquement, la *chose faite* « si absolue, si parfaite et si définitive qu'on n'y puisse faire aucun changement », il ne saurait y avoir de poème en prose, et cela « malgré le *Télémaque* de Fénelon, les admirables poèmes en prose de Baudelaire et le *Gaspard de la Nuit* d'Aloysius Bertrand »... Les poètes, quant à eux, ont prouvé le mouvement en marchant.

(2) Dans *A Rebours* d'Huysmans (1884), Des Esseintes fait imprimer à son usage personnel une Anthologie du poème en prose : y figurent les poèmes de Baudelaire, de Mallarmé, le *Livre de Jade* de Judith Walter (J. Gautier), *Gaspard de la Nuit* et *Vox populi* .

(3) *Le roman d'aventures*, dans la *Nouvelle revue française*, juillet 1913.

(4) *Le centenaire du poème en prose*, dans *le Temps*, 25 avril 1942. Le centenaire ainsi célébré est celui de la publication de *Gaspard de la Nuit*.

oubliés ? L'eau est grise et bleue, large comme un bras de mer. — Un rayon blanc, tombant du haut du ciel, anéantit cette comédie.

Ville.

Je suis un éphémère et point trop mécontent citoyen d'une métropole crue moderne parceque tout goût connu a été éludé dans les ameublements et l'extérieur des maisons aussi bien que dans le plan de la ville. Ici vous ne signaleriez les traces d'aucun monument de superstition. La morale et la langue sont réduites à leur plus simple expression, enfin ! Ces millions de gens qui n'ont pas besoin de se connaître amènent si pareillement l'éducation, le métier et la vieillesse que ce cours de vie doit être plusieurs fois moins long que ce qu'une statistique folle trouve pour les peuples du continent. Aussi comme, de ma fenêtre, je vois des spectres nouveaux roulant à travers l'épaisse et éternelle fumée de charbon, — notre ombre des bois, notre nuit d'été ! — des Erynnies nouvelles, devant mon cottage qui est ma patrie et tout mon cœur puisque tout ici ressemble à ceci, — la Mort sans pleurs, notre active fille et servante, et un Amour désespéré et un joli Crime piaulant dans la boue de la rue.

Ornières.

A droite l'aube d'été éveille les feuilles et les vapeurs et les bruits de ce coin du parc, et les talus de gauche tiennent dans leur ombre violette les mille rapides ornières de la route humide. Défilé de féeries. En effet : des chars chargés d'animaux de bois doré, de mâts et de toiles bariolées, au grand galop de vingt chevaux de cirque tachetés, et les enfants et les hommes sur leurs bêtes les plus étonnantes ; — vingt véhicules, bossés, pavoisés et fleuris comme des carrosses anciens ou de contes, pleins d'enfants attifés pour une pastorale suburbaine ; — Même des cercueils sous leur dais de nuit dressant les panaches d'ébène, filant au trot des grandes juments bleues et noires.

Une page du manuscrit Graux des *Illuminations* (Biblioth. Nat.)

l'ordre de succession des véhicules; ce qui compte, c'est l'impression d'insolite que vient accentuer et parachever la vision des cercueils « filant au trot » : cette accélération brusque a pour effet de nous transporter dans un domaine où la marche régulière du temps n'existe plus — et nous voilà jetés en pleine poésie (1).

Que le poème soit écrit *en prose* n'est pas indifférent, d'autre part : la prose, matériau plus souple, plus plastique que le vers, permet au poète beaucoup plus de liberté et de diversité, et l'on sait que Baudelaire appréciait la facilité qu'elle a de se plier « aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience »; elle est, en outre, la forme propre à une poésie *moderne* : d'abord parce qu'elle se prête incomparablement mieux que le vers classique à exprimer tous les aspects de la réalité contemporaine (poésie des trains et des gares, poésie des caboulots, poésie de la rue : les poèmes de Carco, de Fargue, de Mac Orlan sont là pour le prouver); ensuite parce qu'elle admet certains modes nouveaux, liés à notre mentalité moderne, mais auxquels la versification classique se refuse : le sarcasme, l'humour, le fantastique entre autres — tous ces tons dont Baudelaire disait (en parlant de la nouvelle) que la poésie les répudie parce qu'ils sont « des dissonances, des outrages à l'idée de beauté pure » (2). Dans cette rébellion contre l' « harmonie » des idées et l'équilibre rassurant des choses, dans cette attitude anarchique, il faut reconnaître à la fois une tendance particulière à notre temps, et une tendance fondamentale du poème en prose. Peut-on imaginer, écrits en vers classiques, les virulents sarcasmes de Lautréamont, ou les poèmes insolites d'un Julien Gracq ?

On a pensé longtemps que le poème en prose devait être écrit en prose « poétique », je veux dire nombreuse et harmonieuse. Les lecteurs de Rimbaud et de Michaux savent aujourd'hui qu'il existe un « rythme de prose » tout différent, qui fuit les symétries et les balancements autant que les recherchait la prose poétique, qui agit par le resserrement des accents, les effets de choc, les dissonances : prose « dynamique », plus frappante que chantante. Seule est apoétique la prose amorphe, lâche, qui s'éparpille en digressions, et dans laquelle les mots ne concourent pas tous à l'*effet* total : moins le poème obéit à des lois formelles, et plus rigoureuse doit être son organisation interne, plus grande son unité profonde.

On en arrive, ainsi, à définir le poème en prose par une dualité essentielle, par une association de contraires qui est à l'origine et, peut-on dire, au cœur même du genre : prose et poème, modernité et intemporalité, anarchie destructrice et art organisateur; au point de départ, une révolte; au point d'arrivée, une forme artistique.

***

Mais s'il est vrai qu'il y a dans tout poème en prose *à la fois* une tendance à la liberté et une tendance à la rigueur artistique, il n'en est pas moins vrai que l'on voit prédominer chez les poètes, suivant leur famille d'esprits, suivant aussi l'époque où ils écrivent, l'une où l'autre de ces tendances : les uns donnant plus d'importance — comme Aloysius Bertrand — à l'organisation en poème, à la structure formelle, les autres voyant surtout dans le poème en prose l'instrument d'une révolte, d'une libération non seulement artistique, mais, peut-on dire, métaphysique — comme Rimbaud et beaucoup de poètes modernes. C'est précisément au niveau de la notion de *temps*, dont j'ai parlé tout à l'heure, que le clivage se produit : les premiers s'efforçant de *maîtriser* le temps, de lui imposer une structure rythmique par des procédés tels que les refrains ou les répétitions; les seconds de s'en *libérer*, de sortir des catégories temporelles.

Les poètes de l'ordre et de la structure formelle cherchent, par des procédés autres que ceux de la versification, mais identiques en leur visée, à nous replacer (l'expression est de G. Blin) « de plain-pied avec l'éternel » (3). Refrains variés ou non (comme dans les *Muletiers* de *Gaspard de la Nuit* ou dans certaines *Stèles* de V. Segalen), reprises à la fin de la phrase initiale (Huysmans a usé et abusé du procédé dans les *Ballades* de son *Drageoir aux Epices*), répétitions de mots ou assonances, dans lesquelles les Symbolistes sont passés maîtres, symétries de construction si souvent employées par Bertrand : tous ces procédés ne visent qu'à imposer une structure rythmique (souvent cyclique) à l'œuvre, à la « musicaliser » en coulant le temps en formes clairement perceptibles, c'est-à-dire en coagulant le flux du devenir en formes intemporelles. Le *Vox populi* de Villiers de l'Isle Adam, pour en revenir à lui, est ainsi construit sur le procédé poétique du

(1) Il n'est pas sans intérêt de constater que Verlaine use du même effet poétique lorsqu'il décrit dans ses *Mémoires d'un Veuf* un *Corbillard au galop*; et René Clair, lorsqu'il nous présente dans *Entr'acte* un cortège d'enterrement à l'accéléré...

(2) *Notes nouvelles sur Edgar Poe.*

(3) *Introduction* aux *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, dans *Le Sadisme de Baudelaire*, Corti 1948.



Aloysius Bertrand la veille de sa mort, par David d'Angers

« retour éternel » et l'on observera combien les symétries et les répétitions sont ici liées au sens même du poème : à la fin de chaque partie, après la description des rumeurs de la foule qui crie, toujours avec la même ferveur, suivant les circonstances : « Vive le Roi ! », ou : « Vive l'Empereur ! », ou : « Vive la République ! », on voit revenir la psalmodie de l'aveugle, au coin du pont, qui répète son leitmotif involontairement sarcastique : « Prenez pitié d'un pauvre aveugle, s'il vous plaît ! », et dont le personnage allégorique ne cesse de grandir chaque fois qu'il redit, avec une force croissante, « sa rectification de prophète ».

Au contraire, les poètes de la révolte, au lieu de maîtriser le temps en lui donnant des formes rythmiques, s'efforcent de s'en libérer en s'installant d'un bond hors des catégories temporelles, passé, présent, avenir : le nom de Rimbaud demeure lié à cet «élan insensé et infini» (1) qui conduit au *poème-illumination.* Le poème abolit le temps et se situe, comme il est dit dans *Barbare* « bien après les jours et les saisons »; tout ensemble, il abolit l'espace, et nous promène « du détroit d'indigo aux mers d'Ossian »; et enfin, ce qui revient au même, il abolit les catégories rationnelles, pour nous liées aux concepts de temps et d'espace : si dans leurs poèmes Eluard et Michaux abolissent les grands principes d'identité et de causalité, c'est qu'ils espèrent de cette anarchie une libération, qui les arrache aux servitudes de cet univers-ci pour les rendre maîtres d'un univers nouveau, délivré de l'espace et de la durée : « J'ai le pouvoir d'exister sans destin », écrit Eluard dans *Le Livre ouvert.* Même les habitudes syntaxiques, qui maintenaient les mots dans le rail de la phrase, sont brutalement déchirées par cet effort anarchique : c'est le temps qui présidait à l'enchaînement des phrases, à l'organisation par étapes du discours logique : le temps une fois nié, le mot délivré retrouve son autonomie et son éclat propre : ce « dynamisme du mot » est caractéristique de la prose de Rimbaud ou d'Eluard, par exemple.

Le tableau que je trace ici est sans doute un peu schématique, et l'on se doute que dans un genre qui refuse toute règle fixe, chaque poète se crée un monde poétique qui a ses lois propres; il n'en est pas moins vrai que lorsqu'on considère d'un peu haut les grandes tendances qui ont orienté le poème en prose depuis sa création, voici un peu plus d'un siècle, on le voit évoluer tantôt vers l'ordre, tantôt vers l'anarchie, suivant le tempérament des écrivains, suivant aussi les époques de la littérature. Une autre remarque s'impose. A côté d'une alternance plus ou moins régulière de poème « cycliques » et de poèmes « anarchiques », on voit se produire un vaste mouvement de

(1) *Illuminations, Solde.*

marée montante, qui vague par vague a gagné du terrain jusqu'à nos jours, et qui tend à faire prédominer de plus en plus la révolte et l'anarchie. Le poème en prose présente, de 1842 à nos jours, non seulement des *oscillations*, mais une *évolution* : un rapide coup d'œil sur son histoire nous en convaincra.

***

Né d'une révolte contre les règles et les conventions qui avaient fini, au XVIIIe siècle, par scléroser la versification et par faire de la poésie une pure technique, le poème en prose portait en lui dès l'origine un principe d'anarchie et d'individualisme; toutefois, quand on se rappelle comment il s'est formé à travers les traductions, ou les pseudo-traductions (voyez les *Chansons Madécasses*, ou la *Guzla!*) de ballades et de chansons, on comprend mieux qu'il ait commencé par adopter la structure de la *ballade*, c'est-à-dire la composition en couplets, à laquelle Aloysius Bertrand devait donner une forme stricte. On a pu reprocher à Bertrand son « gaufrier », sa composition en six couplets, ses symétries un peu artificielles; mais s'il a mérité le nom de créateur du genre, c'est bien parce qu'il a senti d'emblée la nécessité de l'unité, de la rigueur, de la densité suggestive.

Il n'en est pas moins vrai que les grands poètes de l'âge suivant devaient porter leurs recherches beaucoup plus haut et plus loin : les noms de Baudelaire, de Rimbaud, de Mallarmé indiquent assez qu'il ne s'agit nullement d'un simple divertissement, ni d'une tentative purement formelle, mais d'un effort libérateur et créateur qui doit faire de la poésie l'instrument d'une conquête métaphysique. On sait que Baudelaire a le premier conçu le poème en prose comme une forme *moderne*, convenant à l'existence, aux mouvements intérieurs, aux aspirations de l'homme moderne; avec lui se posait la question du *langage poétique*, créateur non plus tellement de formes agréables que d'une « magie suggestive ». « Les inventions d'inconnu réclament des formes nouvelles », dira à son tour Rimbaud : et nous le verrons en effet créer véritablement une nouvelle forme de prose, lors de sa tentative pour accéder à l'inconnu (pendant sa période de « voyance ») ou pour suggérer un sentiment d'inconnu. Que Rimbaud s'efforce de créer des réalités nouvelles, un monde inconnu; que Mallarmé, par une savante alchimie verbale, poursuive son rêve d'atteindre à l'Absolu; que Lautréamont se révolte à la fois contre la Création et contre les mécanismes du langage : toujours il s'agit de « trouver une langue » (1) douée non pas tant de beauté que de pouvoir; et de créer moins de nouvelles formes poétiques qu'un univers nouveau.

A l'époque du mouvement Symboliste, en revanche, l'idée de technique, d'organisation artistique devient prédominante : c'est le reflux, le retour à une conception surtout formelle. Et la chose est si vraie que pour Kahn, pour Mockel, pour bien d'autres, le poème en prose n'a été qu'une étape sur la voie du vers libre : et l'on voit bien comment les recherches des Symbolistes pour renouveler et assouplir la forme (en réaction contre le vers Parnassien) les ont conduits d'abord vers un poème en prose construit, allitéré, avec refrains et rythmes savants, avant de les mener jusqu'au vers libre : celui-ci du reste bénéficiera des recherches formelles que manifestent les poèmes publiés dans *La Vogue* et autres petites revues. Si les poèmes de Kahn sont aujourd'hui illisibles, ceux de Merrill ne manquent pas d'un art à la fois savant et suranné (hélas ! qui dira les méfaits du vocabulaire Symboliste !). Voici, spécimen d'une production Symboliste qui remplirait des volumes, un poème peu connu de Merrill :

LES NOYÉES

Blonde en sa simarre violette chamarrée de licornes d'or, la Princesse est venue, par cet augural crépuscule dont s'ensanglantent les bannières de toutes les tours, s'accouder au parapet du pont qui relie d'une arche de marbre, par-dessus le Fleuve des Pleurs, la cour des bêtes fabuleuses à la prison des captifs de ses amours.

Et tandis qu'à gestes hiératiques elle avive au sang du soleil les gemmes magiques de ses bagues, voici qu'éclatent du fond des cours semées d'ossements le hurlement des chimères dont ses dompteurs arrachèrent les ailes, et de l'ombre des lucarnes où se tendent des faces vertes, la lamentation à mille voix de ceux que la trop charmante enchanta.

Mais elle, impassible sous le poids des joyaux d'Asie et d'Afrique qui furent le tribut de sa redoutable beauté, se mire, ailée d'un éventail dont les plumes en essor frôlèrent jadis les astres, au fleuve où semblent incessamment passer, indécis en le tremblement de l'onde, des cadavres de princesses aux simarres violettes chamarrées de licornes d'or (2).

---

(1) Rimbaud, Lettre à Demeny, 15 mai 1871.

(2) *Prose et vers*, édition posthume, Messein, 1925.

« Le poème en prose ne vivra pas », déclarait en 1897 G. Kahn : ce n'est qu'une forme de transition, qui ne saurait survivre au développement du vers libre. Rarement fut-on plus mauvais prophète ! Dès la fin du siècle le poème en prose, sous la poussée d'individualisme anarchique qui caractérise le « second Symbolisme », faisait craquer sa gaine formelle et s'épanouissait dans un foisonnement de formes diverses, quitte à se confondre avec les genres voisins : les *Contes à soi-même* d'H. de Régnier, les *Rêveries* de Proust dans *Les Plaisirs et les Jours*, les méditations de *Connaissance de l'Est* — autant de poèmes !

Une évolution était dès lors commencée, qui s'est poursuivie jusqu'à notre époque : on peut dire que le poème en prose est devenu au XXe siècle un genre de plus en plus libre et anarchique, un genre aussi de plus en plus riche d'ambitions. Dès le début de notre siècle, de nouvelles conditions d'existence, un nouveau rythme de vie allaient transformer à la fois nos modes de pensée et d'expression. Déjà avant 1914 le groupe « moderniste » (Apollinaire en tête) proclamait qu'à l'époque des avions, des rythmes syncopés et des ballets russes les « vers » et les « strophes » ne sont plus de mise (1). Le mouvement moderniste et le « cubisme littéraire » (avec Jacob et Reverdy) ont définitivement repoussé les savants enchaînements de syllabes au profit des effets de choc, des trouvailles d'images, et surtout de l'établissement de rapports nouveaux et créateurs entre les éléments de la réalité. Mais c'est à partir de 1918 surtout qu'une poésie de révolte et d'anarchie, née des cataclysmes de la guerre et bafouant les valeurs admises allait jeter par-dessus bord tout lest de souci artistique ou de recherche formelle pour bondir vers une sur-réalité libératrice. Il est facile de railler les proses Surréalistes : il est plus intéressant de reconnaître de quel esprit elles procédaient. C'est par la révolte contre toutes les règles (y compris celles de la « rime » et de la « raison ») que les poètes de l'entre-deux guerres prétendaient, comme Rimbaud, arriver à l'inconnu et trouver des secrets « pour changer la vie ». A quoi bon la raison, à quoi bon l'ordre dans un monde où les valeurs logiques et formelles ne correspondent plus à la réalité, ne sont bonnes qu'à bâillonner notre être profond, quand ce n'est pas à nous entraîner vers des catastrophes ? Or ce monde est le nôtre depuis 1918 : et depuis les temps héroïques du Surréalisme les conditions n'ont pas tellement changé.

On peut sans doute reconnaître les risques d'une telle attitude : le Surréalisme marque un degré extrême d'anarchie dans le poème en prose : celui où, à force de se refuser à la tentation de « l'arrangement en poème » (suivant l'expression de Breton), on tombe dans l'informe et dans l'inorganique. Pis encore, il s'est créé un « poncif » de l'irrationnel et de l'incohérence : s'il suffit d'aligner des cris de révolte ou des phrases sans suite pour être poète, qui ne pourrait l'être ? Ainsi sont nés bien des « faux » poétiques. Mais aussi bien n'a-t-on pas sacré grands poètes, aux siècles précédents, de fort plats versificateurs ? L'avenir se chargera de faire le tri. On doit admettre en tout cas, qu'il y a tout autre chose qu'un jeu gratuit de l'esprit dans les poèmes en prose « anarchiques » écrits depuis 1918 non pas tant en marge de la réalité que *contre* la réalité matérielle, pour manifester les pouvoirs de l'esprit et le dynamisme libérateur de l'imagination; tel ce poème de Michaux, *La Jetée*, qui a paru dans *Mes Propriétés* en 1930 :

LA JETÉE

Depuis un mois que j'habitais Honfleur, je n'avais pas encore vu la mer, car le médecin me faisait garder la chambre.

Mais hier soir, lassé d'un tel isolement, je construisis, profitant du brouillard, une jetée jusqu'à la mer.

Puis, tout au bout, laissant pendre mes jambes, je regardai la mer, sous moi, qui respirait profondément.

Un murmure vint de droite. C'était un homme assis comme moi, les jambes ballantes et qui regardait la mer. « A présent, dit-il, que je suis vieux, je vais en retirer tout ce que j'y ai mis depuis des années. » Il se mit à tirer en se servant de poulies.

Et il sortit des richesses en abondance. Il en tirait des capitaines d'autres âges en grand uniforme, des caisses cloutées de toutes sortes de choses précieuses et des femmes habillées richement mais comme elles ne s'habillent plus. Et chaque être ou chose qu'il amenait à la surface, il le regardait attentivement avec grand espoir, puis sans mot dire, tandis que son regard s'éteignait, il poussait ça derrière lui. Nous remplîmes ainsi toute l'estacade. Ce qu'il y avait, je ne m'en souviens pas au juste, car je n'ai pas de mémoire, mais visiblement ce n'était pas satisfaisant, quelque chose en tout était perdu, qu'il espérait retrouver et qui s'était fané.

---

(1) Voir en particulier le manifeste de *L'antitradition futuriste*, datant de juin 1913, où Apollinaire réclame, sur un ton mi-gouailleur, mi-lyrique, la suppression « des syntaxes (déjà condamnées par l'usage dans toutes les langues), de l'adjectif, de la ponctuation » et, entre autres choses « du vers et de la strophe ».

Alors il se mit à rejeter tout à la mer.
Un long ruban ce qui tomba et qui, vous mouillant, vous glaçait.
Un dernier débris qu'il poussait l'entraîna lui-même.
Quant à moi, grelottant de fièvre, comment je pus regagner mon lit, je vous le demande.

Nous sommes bien là au sein d'un univers mental entièrement créé par le poète (des titres comme *Mes Propriétés* ou *L'Espace du dedans* sont du reste significatifs), un univers dont il voudrait, car il n'y arrive pas toujours ! se rendre le maître.

Or, ce genre de poésie n'a rien perdu de son actualité : au contraire, depuis le Surréalisme, le poème en prose se caractérise par une liberté, par une volonté d'anarchie grandissantes, non seulement dans sa forme (du poème en prose à couplets il n'est plus que rarement question), mais dans son esprit. On dira, certes avec raison, que le poème en prose n'est pas la *seule* forme poétique ; et en effet il s'écrit toujours des vers classiques, ou des versets harmonieux : peut-être peut-on penser cependant que ces formes mesurées paraissent moins directement accordées à notre chaotique univers moderne que les poème « anarchiques » écrits par tant de jeunes poètes (1). Il est en tout cas une remarque qui s'impose : la multiplicité actuelle des formes poétiques, puisque de nos jours un poète a le choix entre le vers classique, le vers libre, le verset et plusieurs types de poèmes en prose, donne à ce choix la valeur d'un engagement — et il n'est pas faux de parler, comme on l'a fait, d'une « éthique de l'écriture » (2). Les poèmes hallucinés et fantastiques d'H. Michaux répondent à une tout autre conception de l'existence que les versets harmonieusement ordonnés d'un Saint-John Perse.

Chose curieuse, du reste, le poème en prose tend à se réserver non seulement une technique, mais un domaine propre : plutôt que le lyrisme (qui mène au vers), plutôt que la nature et la réalité quotidienne (qui risquent toujours de déboucher sur la prose pure), c'est en définitive l'aventure humaine, au sens métaphysique, la lutte de l'homme contre son destin, qui trouve dans le poème en prose moderne son expression et ses symboles. Qu'il s'agisse de récits plus ou moins symboliques (récits de rêves en particulier), d'humour noir ou non, de visions fantastiques ou d'illuminations éblouissantes, le poème en prose tantôt nous fait sentir l'absurdité accablante de ce monde-ci, tantôt représente un effort de libération, une tentative déracinante pour nous emporter dans un autre monde ; mais dans tous les cas il est beaucoup plus qu'un simple moyen de renouveler une forme poétique usée, et il apparaît avec évidence qu'on ne peut borner son étude à celle de procédés purement techniques. Justement parce qu'il offre au poète la liberté la plus complète et le plus grand choix de moyens, il apparaît plus apte qu'aucun genre à nous parler (suivant l'expression de Camus) de « l'homme révolté », luttant contre un monde qui l'accable et tentant désespérément de refaire la création. En ce sens, plus qu'aucune forme littéraire peut-être, il mérite qu'on lui applique la belle définition de Malraux : « L'art est un anti-destin. »

Suzanne BERNARD.

(1) A côté de noms déjà anciennement connus, comme ceux d'ELUARD, de REVERDY, de CHAR, de MICHAUX, de COCTEAU, de JOUVE, il faudrait citer quantité de noms plus récents, tels que ceux de BÉALU, de PIEYRE de MANDIARGUES, de R. de OBALDIA, ou d'autres moins connus. *L'Anthologie du poème en prose*, publiée en 1946 chez Julliard par M. CHAPELAN, avait déjà donné des exemples du « foisonnement contemporain ».
Je signale qu'en 1954 une anthologie de la *Poésie vivante* (t. II : *Poèmes en prose*) a fait connaître une trentaine de jeunes auteurs, présentés par L. GUILLAUME et A. SILVAIRE (Librairie Les Lettres).

(2) L'expression est de R. BARTHES, dans *Le degré zéro de l'écriture*, éd. du Seuil, 1953.

Place de *Du côté de chez Swann* dans *A la recherche du temps perdu*

LA PUBLICATION DE « DU CÔTÉ DE CHEZ SWANN »

Comme chaque tome d'*A la recherche du temps perdu*, *Du côté de chez Swann* possède une physionomie propre. L'habitude aidant, nous imaginerions difficilement aujourd'hui que cet ouvrage eût une architecture différente. Et pourtant ses dimensions et par suite le nombre des chapitres qu'il rassemble sont l'œuvre des circonstances plus que de la volonté de l'auteur.

Il ne faut pas oublier, en effet, qu'initialement, et encore au début de 1912, Proust songeait à faire paraître son œuvre, à laquelle il n'avait pas encore donné de titre, en un volume, un très gros volume, bien entendu. Dans une lettre à Georges de Lauris de fin mars 1912, nous le voyons ensuite hésiter entre une publication en un ou deux volumes. Il se rendit rapidement compte que la matière accumulée par lui exigeait deux volumes, ainsi que le prouvent ses lettres à Vaudoyer de la même année. Dans une de ces lettres il envisage même à un moment donné une publication en quatre volumes de 300 pages chacun. La correspondance ultérieure montre qu'il est acquis au projet d'une publication de deux gros volumes de 600 pages chacun. Mais il parle encore, dans une lettre à Gallimard, de deux séries de petits volumes (2 novembre 1912) — ce qui équivaut en somme à la publication en deux volumes. Nous allons voir que finalement il lui faudra en 1913 se résigner à une publication en trois volumes.

Proust est partagé entre le désir de faire connaître son œuvre sans la fragmenter parce qu'elle forme un tout et la nécessité de diviser néanmoins un manuscrit énorme susceptible d'effrayer les éditeurs. La crainte d'une mort qu'il juge prochaine l'incite aussi à désirer une publication globale ou rapide. Crainte tournant à l'anxiété au fur et à mesure que se développe une œuvre qui accapare l'auteur tout en accusant un caractère testamentaire chaque jour plus évident et plus émouvant. Qu'on relise les page du *Temps retrouvé* consacrées à ce phénomène psychologique et l'on comprendra !

A la fin de 1912 il envoie ses manuscrits à Fasquelle, puis à la N.R.F., ce qui a pour conséquence la détermination des titres. La première mention de *Du côté de chez Swann* (1) pour la

(1) Il dut par la suite (à partir de mai-juin 1913) batailler pour faire accepter ce titre par un ami auquel une profonde reconnaissance l'attachait, Louis de Robert. Désireux donc de lui être agréable, il lui proposa : *Charles Swann*. Mais ce titre devient impossible après la réduction du volume à 500 pages environ, car le portrait de Swann n'y est plus, du moins intégralement. Il propose alors à Louis de Robert : *Avant que le jour soit levé*. « J'ai dû renoncer, ajoute-t-il, à « Les Intermittences du cœur » (titre primitif), à « Les Colombes poignardées », à « Le passé intermittent », à « l'Adoration perpétuelle », à « Le septième ciel », à « l'Ombre des jeunes filles en fleur », titres qui d'ailleurs seront des chapitres du troisième volume. Je vous ai dit, n'est-ce pas ? que *Du côté de chez Swann* était à cause des deux côtés qu'il y avait à Combray. Vous savez, on dit cela à la campagne : « Allez-vous du côté de chez M. Rostand ? » Mais je ne veux pas que ce livre paraisse sous un titre qui déplaise au seul ami à qui je n'ai peut-être pas pu me défendre, malgré mon effort pour sortir de mon « moi phénoménal », de penser en l'écrivant. Aussi j'en prendrai un autre. Je prendrais « Charles Swann », si je pouvais indiquer que ce ne sont que les premiers portraits de Charles Swann. » (*Comment débuta Marcel Proust*, p. 71). Et il ajoute dans le post-scriptum à cette lettre « Aimeriez-vous », comme titre : « Jardins dans une tasse de thé », ou « l'Age des noms » pour le premier. Pour le deuxième : « l'Age des mots ». Pour le troisième : « l'Age des choses ». Ce que je préférerais, c'est « Charles Swann », mais en indiquant que ce n'est pas tout Swann : « Premiers crayons de Charles Swann ». Enfin dans sa lettre suivante il revient sur la question et fournit des arguments qui sans doute triompheront de la résistance de Louis de Robert, car il ne sera plus question de cela par la suite : « Cher Ami, j'ai pensé à appeler mon premier volume « Le Printemps ». Mais je continue à ne pas comprendre pourquoi le nom de ce chemin de Combray qu'on appelait : « Le côté de chez Swann » avec sa réalité terrienne, sa vérité locale n'a pas autant de poésie que tels titres abstraits ou fleuris. Si vous avez lu ma première partie, vous avez vu qu'il y avait autour de Combray deux côtés, le côté de Méséglise-la-Vineuse et le côté de chez Swann. Et ces deux côtés prennent une signification pour ma vie intérieure. Or comme, de plus, tout ce volume se passe du côté de chez Swann, je trouvais ce titre-là modeste, réel, gris, terne, comme un labour d'où pouvait s'élancer de la poésie... » (75).

première partie de l'œuvre, et d'*A la recherche du temps perdu* pour l'ensemble, se trouve dans une lettre à Antoine Bibesco de cette époque. Antoine Bibesco, l'obligeant ami qui essaye, aidé de son frère Emmanuel, d'introduire Proust à la N.R.F. :

« J'aurais voulu publier le tout ensemble, dit Proust dans la lettre en question, mais le morceau aurait été trop long. On n'édite plus d'ouvrages en plusieurs volumes. Il y a des romans qui préconisent au contraire une action brève avec peu de personnages. Ce n'est pas ma conception du roman. »

C'est à ce moment-là aussi que Proust envisage pour se concilier la faveur d'un éditeur non plus deux volumes seulement, mais trois, ainsi qu'il est prouvé par une lettre d'octobre-novembre 1912 à Mme Straus.

Il hésite. Mais après avoir appris les refus de la N.R.F. et de Fasquelle (fin 1912) et celui d'Ollendorf (commencement 1913), il décide de devenir le maître de sa publication et d'assumer les frais intégralement chez un jeune éditeur, Grasset, auquel il fait annoncer que son livre comportera deux volumes de 650 pages environ chacun (lettre à René Blum de février 1913). Cette publication en deux volumes massifs à dix mois d'intervalle lui paraît indispensable à l'intelligence de son œuvre et il y revient puisqu'il n'a plus à se faire accepter. Pour mieux parvenir à ses fins, il supprime les blancs dans les dialogues. « Cela fait entrer davantage les propos dans la continuité du texte », dit-il à Louis de Robert (Lettre X).

Voici donc Proust attelé à la correction de ses épreuves. Mais son travail de corrections aboutit à des additions nombreuses et même à une véritable refonte. Tant et si bien que le temps passe, d'abord, et que la publication souhaitée pour le mois de mai ne sera possible qu'en novembre; et, ensuite, que l'ouvrage comporte 95 placards, soit à raison de 8 pages par placard, 760 pages environ (1), ce qui représente 110 pages de plus que Proust n'avait alors prévu (lettre X à Louis de Robert). Il se résigne donc à couper le tome I qu'il arrête à la page 525, et à prévoir trois volumes, supprimant ainsi finalement 235 pages environ. L'édition Grasset de *Du côté de chez Swann*, annoncera au verso du faux titre, les deux volumes suivants avec comme titres : *Le côté de Guermantes* et *Le temps retrouvé* ainsi que le détail des chapitres.

On voit que l'unité du *Du côté de chez Swann* que nous possédons est assez artificielle, puisque plusieurs des chapitres qui devaient en faire partie ont été reportés par Proust dans la suite. Albert Feuillerat qui a eu la bonne fortune de retrouver la presque totalité de ces placards que Proust affecte au *Côté de Guermantes*, c'est-à-dire au tome II d'alors, a déterminé les chapitres ainsi éliminés et qui se trouvent aujourd'hui dispersés dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*. Ils correspondent à peu près aux 235 pages représentant la différence entre les 525 pages (2) auxquelles Proust s'arrête et les 760 (ou 749) pages des placards. Ces chapitres se rapportent à M. de Norpois, à Bergotte, aux Swann, à Gilberte, à Balbec et aux « premiers crayons du baron de Charlus et de Robert de Saint-Loup », au dîner à Ribevelle, et au peintre Elstir. Dans *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, ils sont aujourd'hui développés et complétés par des chapitres nouveaux. Feuillerat donne les indications qui permettraient de les reconstituer sous leur forme primitive, et son livre *Comment Marcel Proust a composé son roman* est, d'ailleurs, surtout intéressant pour qui voudrait se livrer à ce travail concernant ce tome II d'*A la recherche du temps perdu*. Il a moins d'intérêt pour *Du côté de chez Swann* qu'il nous faut accepter dans la forme et les dimensions que les circonstances lui ont imposées. Mais on doit noter que dans sa version primitive *Du côté de chez Swann* se terminait par une fin qui sera reportée dans *Le côté de Guermantes* actuel et où Proust évoquait les rêveries de Marcel à la veille de Pâques. Proust trouvait que son livre finissait ainsi « superbement » — « relativement à mes faibles moyens », ajoutait-il modestement — (Louis de Robert : *Comment débuta M.P.*, p. 75). Quant à la fin actuelle qui consiste en une description presque minutieuse du bois de Boulogne, allée des Acacias, mêlée à des réflexions mélancoliques sur la mode suivie par les belles promeneuses actuelles et la façon de s'habiller de Mme Swann autrefois, Proust nous dit dans sa lettre à Grasset du 14 avril 1914 qu'il l'a extraite de son second volume, c'est-à-dire du deuxième et ultime volume qu'il avait prévu en 1912 pour la publication chez Grasset. Dans une lettre de septembre 1913 à Lucien Daudet, il annonçait l'envoi de cette nouvelle fin à celui-ci. Il expliquait que pour raccorder sa nouvelle fin au texte il avait dû reporter quelques pages plus haut « le jour de neige, les jours où je vois du soleil sur le balcon », c'est-à-dire un passage qu'il avait donné au *Figaro* en bonnes feuilles et qui pouvait, semble-t-il, constituer une fin très valable. Il laisse à son ami le soin de juger « si cela termine

(1) Voir une lettre de 1916 à René Blum où il est fait état d'une composition s'arrêtant à la page 749 et la lettre à Grasset du 14 août 1916 (L. Pierre-Quint : *Comment parut « Du Côté de chez Swann »*, ouvrage réédité sous le titre de : *Proust et la stratégie littéraire*).

(2) Finalement l'édition Grasset n'en comportera que 523.

mieux que le soleil sur le balcon ». Rappelons les derniers mots de cette fin telle que nous la lisons désormais : « Les lieux que nous avons connus n'appartiennent pas qu'au monde de l'espace où nous les situons pour plus de facilité. Ils n'étaient qu'une mince tranche au milieu d'impressions contiguës qui formaient notre vie d'alors; le souvenir d'une certaine image n'est que le regret d'un certain instant; et les maisons, les routes, les avenues sont fugitives, hélas ! comme les années ». Mais Proust observe dans cette même lettre à Lucien Daudet que le morceau ainsi transposé et qui ne venait « qu'une centaine de pages plus loin » a changé de sens. En effet à sa place primitive (une centaine de pages plus loin) Proust évoquait « un temps où (il) ne connaissait pas encore les Swann ». C'est le contraire à la place qu'il occupe actuellement (et définitivement). « Je vois des inconvénients à finir par ce morceau, mais j'y vois aussi de grands avantages. Je ne vous dis ni les uns ni les autres pour ne pas vous influencer, etc. » (p. 79-80).

Ainsi, le *Du côté de chez Swann* définitif ne comporte plus que trois chapitres : *Combray, Un amour de Swann, Noms de pays : le nom.* Il parut en novembre 1913 en un volume chez Grasset. Il fut réédité, toujours en un volume, en 1917 par la N.R.F. Une édition en deux volumes lui succédera.

Il ne faut pas oublier qu'il constituait primitivement le premier volet d'un diptyque qui se refermait exactement sur le second. Disons que Proust n'a finalement conservé qu'un morceau : les deux tiers, de ce volet. Mais les points par où, en s'appliquant sur le second, il coïncidait avec lui, restent, en dépit de la coupure effectuée et des nombreux volets intermédiaires ajoutés, toujours visibles. Proust lui-même en signale d'avance quelques-uns à son ami Lucien Daudet. Ce *François le Champi*, par exemple, dont sa grand-mère lui fait cadeau et que sa mère lui lit un soir mémorable et qui fournit l'occasion dans le dernier volume d'un phénomène de remémoration affective. « De même, ajoute-t-il, ce n'est pas une erreur si dans le premier chapitre, à la deuxième ou quatrième page vous avez lu : « Suis-je à Tansonville chez Mme de Saint-Loup ? » alors que Tansonville appartient à Swann; mais c'est que dans le troisième volume Mlle Swann épouse Robert de Saint-Loup que vous connaîtrez dans le second volume ».

Marcel Proust a toujours affirmé avec force que son livre était solidement composé. Dans une lettre à Benjamin Crémieux, reproduite dans *Du côté de Marcel Proust* (Lemarget, Paris 1929), il dit même de sa composition qu'elle est *rigoureuse* (il souligne le mot) et qu'il lui a tout sacrifié. On trouvera dans le même ouvrage la polémique qui opposa à ce sujet Benjamin Crémieux et Louis de Robert. L'énorme développement que connaîtra *A la recherche du temps perdu* après 1913 a, certes, dérouté le lecteur qui a dû attendre 1927 et la publication du *Temps retrouvé* pour connaître la signification de l'ouvrage. Mais c'est un fait que l'ordonnance et le but de l'œuvre étaient prévus par Proust dès le départ, c'est-à-dire dès 1912 sinon avant, et que comme il l'affirmait en 1913 à Lucien Daudet, son premier volume ne prenait son sens que par les autres (p. 76) : « ... ce premier volume, écrit-il, c'est, je ne peux pas dire peu de chose parce que je ne le pense tout de même pas, mais enfin bien peu de chose dans son ensemble qui lui donnera sa signification... » (p. 66).

Guichard dans son *Introduction à la lecture de Marcel Proust* (Nizet, 1956) remarque que tout au long d'*A la recherche du temps perdu* le lecteur se demande, sans trouver, quel peut bien être le sujet de ce livre. Celui-ci contient tout ou presque. Son aptitude ou sa vocation à tout contenir est en effet si évidente qu'on a quelquefois reproché à Proust ce qu'on a appelé des omissions, par exemple de n'avoir pas parlé de politique ou de politiciens (1), d'avoir négligé les animaux, etc., comme s'il y avait une obligation pour un écrivain de traiter de tout !

Mais les richesses amassées semblent l'avoir été en vrac et l'impression de désordre est accrue par le fait que la fragmentation des tomes et des volumes (nous venons de le montrer par *Du côté de chez Swann*) paraît très souvent arbitraire. Mais le livre de Proust est comme une ruche bien conçue dès le point de départ dont les alvéoles sont aptes à s'accroître d'une nourriture nouvelle qui les enfle démesurément, mais sans modifier la structure de l'ensemble.

La signification du livre apparaît néanmoins lorsqu'on a tout lu. Et on est obligé de reconnaître alors que Proust avait raison de vouloir faire paraître son œuvre en un seul volume ! Mais ce qui était peut-être possible à l'origine apparut, au fur et à mesure que l'œuvre se développait, chimérique.

Aujourd'hui, toutefois, nous pouvons et nous devons, éclairant le début par la fin, comme le promeneur ou l'ascensionniste au terme de son parcours ou de son effort, nous retourner pour connaître le dessin du chemin effectué.

(1) Il n'en est pas incapable, ainsi que le prouve *Jean Santeuil* qui fait une large place à la politique et notamment à l'affaire Dreyfus.

« SWANN » ET « L'ADORATION PERPÉTUELLE »

Disons d'abord que *Du côté de chez Swann* est l'introduction. Proust a pris grand soin d'y présenter les lieux et les acteurs principaux. Les lieux sont énumérés en une phrase : « ... je passais la plus grande partie de la nuit à me rappeler notre vie d'autrefois à Combray chez ma grand-tante, à Balbec, à Paris, à Doncières (1), à Venise, ailleurs encore... » (p. 9); les personnages (à l'exception d'Albertine) répartis en deux groupes : le groupe du côté de chez Swann et le groupe du côté de Guermantes, avec au centre le groupe familial du père, de la mère, des grands-parents, des grand-tantes et des domestiques, Françoise, Legrandin, les Vinteuil, et toutes les petites gens de Combray. *Du côté de chez Swann* met tous les personnages principaux en branle, à l'exception d'Albertine laquelle, en 1912, date où la première version de l'œuvre totale est terminée, figurait probablement au sein du groupe des jeunes filles en fleur, d'une façon nominale, sans avoir bénéficié de tout ce que l'expérience Agostinelli apportera à Proust.

Nous ne nous attarderons pas à la façon, souvent discrète, mais préméditée dont les personnages sont présentés. Plaçons tout de suite la riche matière de *Du côté de chez Swann* sous le faisceau éclairant des dernières pages, celles qui constituent le dernier tome du *Temps retrouvé* dans son édition de 1927 et singulièrement les 70 premières pages de ce dernier tome dans cette édition et qu'on retrouvera aux pages 865-917 de l'édition de la Pléiade et auxquelles Proust avait donné le titre, curieux mais tout de même significatif, de « l' Adoration perpétuelle ».

En quoi consiste cette adoration perpétuelle ? Elle consiste dans des impressions qui sont reçues, presque subies, mais en même temps révélatrices et tonifiantes. C'est la sensibilité qui les apporte à Proust qui note à ce propos la carence de l'intelligence. Carence provisoire, certes, car l'intelligence intervient ensuite pour analyser et pour exprimer. Mais Proust est frappé par ce fait que c'est la sensibilité qui est au point de départ, que c'est elle, en somme, qui est créatrice ou qui du moins donne les impulsions initiales sans lesquelles il n'y aurait pas de création.

Le temps retrouvé nous montre, dans ces pages inspirées, écrites dès 1912, que l'art a pour objet la réalité qualitative que nous révèlent des impressions privilégiées. Celles-ci sont accompagnées d'une félicité qui est le signe de leur évidence. L'exaltation, disait déjà Proust dans *Jean Santeuil*, « est le seul signe où nous puissions reconnaître la vérité des idées qui nous viennent » (I, p. 306).

Tout au long de sa recherche du Temps perdu, Proust se trouve alerté par ces impressions. Mais il ne sait pas les exploiter, soit qu'il échoue, soit qu'il n'obtienne que de demi-réussites. *Le Temps perdu* n'est pas autre chose que l'histoire de ces échecs. *Du côté de chez Swann* est le début de cette histoire et c'est ainsi qu'il faut le comprendre. Mais il ne faut pas néanmoins en déduire que le livre de Proust est l'histoire d'un échec. C'est au contraire l'histoire d'une réussite, puisque toutes ces tentatives pour percer le mystère des impressions et le sens de la vie aboutissent finalement à un triomphe éclatant.

C'est de ce point de vue qu'il faut donc envisager les expériences de Proust et de son œuvre qui est en réalité une démonstration. Nous allons les énumérer telles que nous les rencontrons déjà dans *Du côté de chez Swann*, où elles jouent un rôle capital. C'est, d'abord, la petite madeleine, souvenir involontaire, sur lequel nous reviendrons. Puis ce sont des impressions produites par la nature, par lesquelles nous commencerons.

La première que nous rencontrions est celle des aubépines. Il est remarquable que ce qui pourrait n'être qu'une excellente et simple description est présenté par Proust sous la forme d'une recherche. C'est que celui-ci ne se borne pas à éprouver. Il veut épuiser son impression et la connaître à fond, ou se connaître à travers elle. Cette recherche n'aboutit pas, sans doute, parce que Proust ajourne, volontairement, au Temps retrouvé, toute explication définitive, et puis aussi parce qu'il est réellement passé par cette phase d'échecs ou de demi-échecs : « ... j'avais beau rester devant les aubépines à respirer, à porter devant ma pensée qui ne savait ce qu'elle devait en faire, à perdre, à retrouver leur invisible et fixe odeur, à m'unir au rythme qui jetait leurs fleurs ici et là avec une allégresse juvénile et à des intervalles inattendus comme certains intervalles musicaux, elles m'offraient indéfiniment le même charme avec une profusion inépuisable, mais sans me le laisser approfondir davantage, comme ces mélodies qu'on rejoue cent fois de suite sans descendre plus avant dans leur secret » (p. 138). Il revient à la charge ensuite, mais sans plus de succès : « Puis je revenais devant les aubépines comme devant ces chefs-d'œuvre

---

(1) Le nom de Doncières (le séjour à Doncières est relaté dans *le Côté de Guermantes*) ne figurait pas dans l'édition Grasset en 1913, sans doute parce que la matière prévue à ce moment-là sous ce titre n'était pas importante et pouvait se résumer dans le « ailleurs encore ». Il a été introduit en 1917 dans la première édition N.R.F.

dont on croit qu'on saura mieux les voir quand on a cessé un moment de les regarder, mais j'avais beau me faire un écran des mains pour n'avoir qu'elles sous les yeux, le sentiment qu'elles éveillaient en moi restait obscur et vague, cherchant en vain à se dégager, à venir adhérer à leurs fleurs. Elles ne m'aidaient pas à l'éclaircir, et je ne pouvais demander à d'autres fleurs de le satisfaire » (p. 139). Et tout de suite après ce passage, c'est une impression déjà remarquable : celle que produit l'apparition des aubépines roses : « Alors, me donnant cette joie que nous éprouvons quand nous voyons de notre peintre préféré une œuvre qui diffère de celles que nous connaissions, ou bien si l'on nous mène devant un tableau dont nous n'avions vu jusque-là qu'une esquisse au crayon, si un morceau entendu seulement au piano nous apparaît ensuite revêtu des couleurs de l'orchestre, mon grand-père, m'appelant et me désignant la haie de Tansonville, me dit : Toi qui aimes les aubépines, regarde un peu cette épine rose; est-elle jolie ! » Et alors suit un très beau morceau sur ces épines roses — très beau morceau qui est certainement preuve d'une sorte de réussite, mais qui ne nous livre tout de même pas encore le secret que recherche Proust : « En effet, c'était une épine, mais rose, plus belle encore que les blanches... Et certes, je l'avais tout de suite senti, comme devant les épines blanches mais avec plus d'émerveillement, que ce n'était pas facticement, par un artifice de fabrication humaine, qu'était traduite l'intention de festivité pour les fleurs, mais que c'était la nature qui, spontanément, l'avait exprimée avec la naïveté d'une commerçante de village, travaillant pour un reposoir en surchargeant l'arbuste de ces rosettes d'un ton trop tendre et d'un pompadour provincial. Au haut des branches, comme autant de ces petits rosiers aux pots cachés dans des papiers en dentelles dont aux grandes fêtes on faisait rayonner sur l'autel les minces fusées, pullulaient mille petits boutons d'une teinte plus pâle qui, en s'entrouvrant, laissaient voir, comme au fond d'une coupe de marbre rose, de rouges sanguines, et trahissaient, plus encore que les fleurs, l'essence particulière, irrésistible, de l'épine qui, partout où elle bourgeonnait, où elle allait fleurir, ne le pouvait qu'en rose. Intercalé dans la haie, mais aussi différent d'elle qu'une jeune fille en robe de fête au milieu de personnes en négligé qui resteront à la maison, tout prêt pour le mois de Marie, dont il semblait faire partie déjà, tel brillait en souriant dans sa fraîche toilette rose l'arbuste catholique et délicieux » (p. 140).

Ensuite c'est une impression (à vrai dire complètement avortée puisqu'elle ne s'exprime que par un « zut » trois fois répété) au cours d'une promenade du côté de Méséglise près de la mare de Montjouvain, après la pluie, lorsque le soleil reparaît (Pléiade, p. 154) — puis encore « bien en dehors de toutes préoccupations littéraires, et ne s'y rattachant en rien », tout à coup un toit, un reflet de soleil sur une pierre, l'odeur d'un chemin qui le faisaient s'arrêter « par un plaisir particulier » et aussi « parce qu'ils avaient l'air de cacher, au-delà de ce que je voyais, dit-il, quelque chose qu'ils m'invitaient à venir prendre et que malgré mes efforts je n'arrivais pas à découvrir ». « Comme je sentais que cela se trouvait en eux, je restais là, ajoute-t-il, immobile, à regarder, à respirer, à tâcher d'aller avec ma pensée au-delà de l'image ou de l'odeur. » Il est sceptique, alors, sur la valeur de ces impressions, « car elles étaient toujours liées à un objet particulier dépourvu de valeur intellectuelle et ne se rapportant à aucune vérité abstraite ». Mais il note qu'elles lui donnent un « plaisir irraisonné », l'illusion d'une sorte de fécondité » et qu'elles le distraient de l'ennui et du sentiment d'impuissance éprouvé par lui chaque fois qu'il avait cherché un sujet philosophique pour une grande œuvre littéraire. « Mais le devoir de conscience était si ardu, que m'imposaient ces impressions de forme, de parfum et de couleur — de tâcher d'apercevoir ce qui se cachait derrière elles, que je ne tardais pas à me chercher moi-même des excuses qui me permissent de me dérober à ces efforts... ». Et c'est ainsi que s'entassent dans son esprit quantités d'images « sous lesquelles il y a longtemps qu'est morte la réalité pressentie que je n'ai pas eu assez de volonté pour arriver à découvrir ». Mais alors Proust note tout de même un exemple où la réalité pressentie ne lui a pas échappé. C'est une exception. Elle est extrêmement importante et bien connue.

L'IMPRESSION DES TROIS CLOCHERS

Il s'agit de la promenade (*Swann*, Pléiade, p. 179-182) à travers la campagne dans la carriole du docteur Percepied. Les mouvements apparents des clochers de Martinville-le-Sec et de Vieuxvicq, au fur et à mesure que la voiture roule en suivant une route tortueuse et approchant puis s'éloignant de Martinville, provoquent cette impression spéciale déjà éprouvée plusieurs fois par lui.

« En constatant, en notant la forme de leur flèche, le déplacement de leurs lignes, l'ensoleillement de leur surface, je sentais que je n'allais pas jusqu'au bout de mon impression, que quelque chose était derrière ce mouvement, derrière cette clarté, quelque chose qu'ils semblaient contenir et dérober à la fois » (p. 180).

Comme dans l'exemple des aubépines, on voit que Proust a l'impression de se trouver devant une réalité qu'il n'arrive pas à percer. Mais voici que le docteur Percepied s'étant refusé à la conversation son interlocuteur est obligé de se replier sur lui-même. Geste salutaire (car toute réalité profonde pour Marcel Proust est intérieure, du moins c'est la conclusion à laquelle il aboutira plus tard) et la révélation se produit sous la forme extraordinaire d'une sorte de rupture du voile (Proust parle d'*écorce*) des apparences qui permet enfin d'atteindre ce monde nouménal qu'un philosophe avait cru inaccessible : « Bientôt leurs lignes et leurs surfaces ensoleillées, comme si elles avaient été une sorte d'écorce, se déchirèrent, un peu de ce qui m'était caché en elles m'apparut, j'eus une pensée qui n'existait pas pour moi l'instant avant, qui se formula en mots dans ma tête, et le plaisir que m'avait fait tout à l'heure éprouver leur vue s'en trouva tellement accru que, pris d'une sorte d'ivresse, je ne pus plus penser à autre chose. » Et quelle est la cause de cette apparition, quelle est la cause de cette ivresse que nous retrouverons tout à l'heure dans l'impression causée par certains souvenirs? Le jeune Marcel note — mais « sans se le dire » et c'est là tout de même que son expérience reste incomplète — « que ce devait être quelque chose d'analogue à une jolie phrase, puisque, dit-il, c'était sous la forme de mots qui me faisaient plaisir » (Pléiade, p. 181).

Et il se met à composer sur le champ un petit morceau descriptif qu'il cite entre guillemets. La rédaction de ce morceau terminée, il se sent « si heureux », et « si profondément débarrassé de ces clochers et de ce qui se cachait derrière eux » que, comme s'il avait été, dit-il... « une poule et si je venais de pondre un œuf, je me mis à chanter à tue-tête ».

Voilà donc une impression qui n'avorte pas ! Celui qui l'éprouve la conduit jusqu'à son accomplissement ! Et cela dès le début du *Temps perdu !* Proust aurait donc pu dès ce moment, en exploitant ce qu'il venait de sentir et de faire, découvrir ce qu'il recherchait : c'est-à-dire, ici, la valeur de l'expression artistique, du style, et leur signification. Mais l'ouvrage eût été terminé aussitôt que commencé et sa démonstration brusquée. Aussi diffère-t-il le moment de la réflexion et des explications. Il lui suffit de dire : « Je ne repensai jamais à cette page ... » et il poursuit. Cependant il a planté un jalon ou érigé un des piliers de l'édifice. Et là aussi on comprend combien il a raison de dire que dans son œuvre tout est prémédité, composé — on pourrait même dire, ce qui revient au même : plein d'artifices.

L'artifice se présente ici à nous, sous une seconde forme. En effet, il existe une autre version de ce morceau. Le 19 novembre 1907, Marcel Proust donnait dans *le Figaro* un article intitulé *Impressions de route en automobile* (reproduit dans *Pastiches et Mélanges*, p. 91) où nous avons la surprise de retrouver un passage presque identique à celui de *Swann*. Mais tout est transposé, car il ne s'agit plus de clochers des environs de Combray, il s'agit des clochers de la ville de Caen appartenant à cinq édifices différents. De plus le véhicule n'est plus une voiture à cheval, mais une automobile. Proust explique en 1919 dans la reproduction de *Pastiches et Mélanges* (en note) qu'il reprend intégralement ce morceau parce qu'il n'en a donné qu'une citation partielle dans *Du côté de chez Swann* « entre guillemets, ajoute-t-il, comme un exemple de ce que j'écrivis dans mon enfance ».

Est-ce à dire que Proust a éprouvé deux fois la même impression ? Une fois dans son enfance et c'est le texte de *Swann* qui la traduit; une autre fois dans une excursion faite au cours de ses vacances à Cabourg en 1907 telle que le texte du *Figaro* la raconte? Cela n'est pas impossible et la différence des véhicules ne constituerait pas une objection. Mais ce qui est curieux c'est que Proust s'exprime de la même manière, qu'il emploie, à quelques exceptions près, les mêmes termes. Or nous savons que l'excursion racontée dans *le Figaro* a eu lieu. Elle relate des faits connus par la correspondance et le nom du chauffeur nous est donné par une note de Proust même, dans la reproduction de 1919. Il s'agit d'Agostinelli. D'autre part la géographie du département d'Eure-et-Loir nous apprend que si Vieuxvicq est très proche d'Illiers-Combray, par contre Martinville est fort éloigné et il est impossible que les clochers de Vieuxvicq et de Martinville (1) aient pu être associés dans une expérience telle qu'elle est décrite par Proust. L'impression authentique serait donc celle de 1907 près de Caen et dans *Swann* Proust aurait transposé.

Nous accepterons l'hypothèse de la transposition d'autant plus facilement que Proust est coutumier du fait. Nous en donnerons, tout à l'heure, un second exemple à propos de la petite madeleine. Dans *A la recherche du temps perdu* tout repose sur un fond vécu, certes; mais en même temps tout est élaboré, transformé pour les besoins de l'architecture de l'œuvre.

(*A suivre*) H. BONNET.

(1) Il y a aussi un Martinville près du véritable Combray dans le Calvados (Cf. FERRÉ : *Géographie de M.P.*).

Tacite et la critique contemporaine

Tacite est à l'honneur : il inspire des études de plus en plus nombreuses et volumineuses. Sans pouvoir les citer toutes, signalons les plus récentes et les plus importantes.

Parmi les derniers éditeurs, M. E. Koestermann a poursuivi dans la collection Teubner, de 1952 à 1957, la révision périodique de l'œuvre entière. Sans modifier beaucoup son travail antérieur, il a montré plus de prudence et de sagacité dans l'établissement du texte, plus d'abondance et de hardiesse dans l'apparat critique. Retenant davantage les leçons des manuscrits, il a eu le mérite de sacrifier plusieurs corrections fâcheuses; il en a toutefois conservé certaines, assez contestables, et introduit quelques-unes, inutiles ou inopportunes (1). Les notes se sont accrues de maints renvois à d'autres passages de Tacite ou à des articles philologiques et de nombreuses conjectures, étrangères ou personnelles, qui sont plus admissibles que dans le texte et qui révèlent de louables scrupules. Ses propres hypothèses sont en général très ingénieuses, mais souvent trop audacieuses et susceptibles d'atténuer la variété et la densité du style. Du moins a-t-il fait le point des travaux antérieurs et, en attirant l'attention sur les passages controversés, suggéré de nouvelles recherches. Il a aussi ajouté de précieux index historiques.

De son côté, la collection des Universités de France publiée sous le patronage de l'Association Guillaume Budé commence à rajeunir : la *Vie d'Agricola* y a été reprise en 1942 par M. E. de Saint-Denis et la *Germanie* en 1949 par M. J. Perret. Ces deux éditions se recommandent par le dépouillement de nombreux manuscrits et la richesse de l'apparat critique, la vigueur et l'élégance de la traduction, l'étendue et la valeur de l'introduction. M. J. Perret a développé en outre ses *Recherches sur le texte de la Germanie* dans une monographie, qui, fondée sur des observations philologiques et des considérations historiques, des relevés minutieux et des raisonnements ingénieux, constitue un chef-d'œuvre de méthode et de subtilité (2).

Une nouvelle collection vient de naître, sous le patronage d'Erasme, aux Presses Universitaires de France. Destinée en particulier aux étudiants d'enseignement supérieur, elle tend à leur suggérer un commentaire exhaustif par l'établissement méthodique du texte, le choix des variantes et des conjectures, la densité de l'introduction et l'abondance des notes. Avec le *De Breuitate Vitae* de Sénèque a été lancé le premier livre des *Histoires* de Tacite, que doit suivre le treizième des *Annales*.

Dans les pays de langue française, la collection Lebègue de Bruxelles s'est enrichie en 1945 d'une *Vie d'Agricola*, où M. M. Renard a surtout attiré l'attention sur la grammaire et le style de Tacite, tandis qu'en Suisse, les Editiones Helveticae publiaient, sous la plume de M. H. Fuchs, une édition commentée des *Annales*.

La critique a donné, entre autres, depuis dix ans, trois ouvrages généraux et une trentaine d'études particulières. Les trois livres diffèrent beaucoup, dans le fond comme dans la forme. Paru en 1949 dans le cadre du Livre de l'étudiant, le premier se présente comme une mise au point objective et didactique des travaux antérieurs, une synthèse courte et dense, qui tend à définir l'homme et à caractériser l'œuvre (3). Gros de 850 pages, le volume de M. E. Paratore est plus personnel et plus diffus (4) : si l'auteur scrute profondément la pensée politique de Tacite, il néglige trop son art et son style; s'il porte des jugements ingénieux, il lance des hypothèses aventureuses ou enfonce des portes ouvertes; il laisse ses idées déborder le cadre d'un plan élastique, sans en jalonner par des titres le cheminement sinueux, et sa verve oratoire se dérouler dans de longues périodes, coupées de parenthèses, puis rebondir encore sur des notes copieuses. Divisé en deux tomes, découpé en 45 chapitres et enflé de 95 appendices, l'ouvrage de M. R. Syme est riche d'idées et de faits (5) : soucieux de replacer l'homme dans son cadre politique et social, il exploite et vivifie les ressources de la prosopographie, dégageant les tendances de chaque règne,

(1) Cf. P. Wuilleumier, *Rev. Belge Phil. Hist.*, 1959, p. 228-229.
(2) J. Perret, *Recherches sur le texte de la « Germanie »*, Paris, 1950.
(3) P. Wuilleumier, *Tacite*, Paris, 1949.
(4) E. Paratore, *Tacito*, Milan-Varese, 1951.
(5) R. Syme, *Tacitus*, Oxford, 1958.

dessinant le portrait des empereurs, traçant la carrière des magistrats et des généraux, évoquant l'activité des orateurs et des écrivains, mettant en lumière la promotion des notables provinciaux; bon connaisseur et fervent admirateur de l'historien, il reconstitue sa vie, exalte son œuvre, apprécie sa méthode, admire son art, analyse son style et dissèque sa langue; cependant, cet ouvrage donne plus et moins que n'annonce le titre : s'il ouvre de vastes horizons, il ne concentre pas l'attention par une étude exhaustive sur la personnalité de Tacite, qu'on aimerait voir se détacher davantage du milieu; à l'analyse détaillée ne répond pas une synthèse vigoureuse; les chapitres se suivent sans un ordre rigoureux, en finissant curieusement par les origines.

Ces trois livres et les divers articles ont particulièrement attiré l'attention et porté la discussion sur les points suivants.

Tacite semble originaire de Narbonnaise : l'auteur du *Dialogue* a été le disciple et l'admirateur de deux orateurs gaulois, M. Aper et Iulius Secundus; Agricola naquit à Fréjus et habita Marseille, deux villes auxquelles son gendre rend hommage; les *Histoires* et les *Annales* font une large place à la Gaule; enfin, le surnom Tacitus est assez répandu dans le pays; M. R. Syme désigne plus précisément la cité voconce de Vaison (1), où l'épigraphie atteste plusieurs Cornelii et un Tacitus (2) et d'où proviennent déjà les ancêtres de Trogue Pompée et probablement Afranius Burrus; l'hypothèse est séduisante, mais reste douteuse.

Le *Dialogue sur les Orateurs* pose depuis quatre siècles un double problème d'auteur et de date. Le traitant en détail, M. E. Paratore a cru pouvoir le résoudre enfin : après avoir énuméré et opposé consciencieusement dans une sorte de *controuersia*, tous les arguments favorables et contraires à Tacite, il finit par lancer le nom de Cn. Octavius Titinius Capito, ami de Pline le Jeune (3). Malgré la subtilité de sa dialectique, M. E. Paratore n'a convaincu personne. Reprenant la question sur les mêmes bases, mais l'exposant en un tableau clair et bref et y ajoutant une bibliographie abondante et précise, un jeune diplômé d'études supérieures, M. J. Frot, a conclu au contraire que l'attribution à Tacite reste très vraisemblable (4). Telle est aussi l'opinion de Mlle V. Capocci et de MM. J. Perret, H. Bardon, K. Barwick, P. Smiraglia et R. Syme (5). Quant à la date, si Mlle V. Capocci et M. P. Smiraglia croient encore à une œuvre de jeunesse, antérieure au règne de Domitien, la plupart penchent maintenant pour le début du IIe siècle : le traité, postérieur à l'*Institution Oratoire* de Quintilien (6), semble avoir été composé en 102 pour le consulat suffect du destinataire, Fabius Iustus, et publié vers 107, d'après une allusion possible de Pline le Jeune (*Ep.*, VII, 20). Cependant, M. K. Barwick a le tort de reconnaître expressément Quintilien en Messalla et Tacite en Maternus : ni l'un ni l'autre ne se laissent identifier avec un interlocuteur déterminé.

La *Vie d'Agricola* a suscité une autre controverse sur la nature de l'ouvrage, qu'on a voulu ramener au cadre étroit d'un genre littéraire, biographie (7), oraison funèbre (8), *recitatio* (9), pamphlet politique (10) ou essai historique (11), alors que ces divers éléments se mêlent et s'harmonisent dans une œuvre d'art.

Tandis que M. J. Perret mettait en lumière dans son édition la valeur ethnographique et littéraire de la *Germanie*, M. J.-J. Hatt en précisait l'intérêt historique, grâce aux données de l'archéologie (12) : les fouilles de Strasbourg, de Seltz, de Saverne et de Metz ont révélé des traces d'incendie à la fin du Ier siècle et suggéré l'hypothèse que Trajan a dû réprimer des soulèvements dans l'armée du Rhin et la population locale. Bien que M. R. Syme ait contesté les arguments épigraphiques de cette interprétation (13), elle conserve son fondement archéologique et permet d'expliquer les intentions et les silences de Tacite.

---

(1) R. Syme, *Tacitus*, p. 611 sqq.; 806 sqq.

(2) *C.I L.*, XII, 1281; 1297; 1300; 1301.

(3) E. Paratore, *Tacito*, p. 145 sqq.

(4) J. Frot, *Rev. Et. Lat.*, 1955, p. 120-129.

(5) V. Capocci, *Ann. Univ. Napoli*, 1952, p. 79 sqq.; J. Perret, *Rev. Et. Lat.*, 1950, p. 34; 1952, p. 76; *Rev. Et. Anc.*, 1954, p. 90 sqq.; H. Bardon, *Rev. Et. Lat.*, 1952, p. 423 sqq.; *Latomus*, 1953, p. 166 sqq.; 485 sqq.; K. Barwick, *Berichte Verhandl. Sächs. Akad. Wissensch. Leipzig*, 104, 4, Berlin, 1954; P. Smiraglia, *Ann. Fac. Lett. Napoli*, V, 1955, p. 159 sqq.; R. Syme, *Tacitus*, p. 100 sqq.; 670 sqq.

(6) Cf. H. Bardon, *Rev. Et. Lat.*, 1941, p. 113-131; R. Guengerich, *Class. Phil.*, 1951, p. 159-164.

(7) H. Bardon, *Les Et. Class.*, 1943-1944, p. 3-7; 273-285.

(8) J. Cousin, *Rev. Et. Lat.*, 1936, p. 326-336.

(9) E. de Saint-Denis, *Les Et. Class.*, 1941, p. 14-30; 1943, p. 127-128.

(10) G. Boissier, *Tacite*, Paris, 1903, p. 161 sqq.

(11) J. Martha, *Rev. Cours Confér.*, 1895, II, p. 273 sqq.

(12) J.-J. Hatt, *C.R.A.I.*, 1949, p. 132 sqq.; *Gallia*, 1949, p. 161 sqq.; 1958, p. 236; *Historia*, 1953 p. 234 sqq.

(13) R. Syme, *Tacitus*, p. 632-633.

Ces trois opuscules ont encore inspiré à M. J. Perret des remarques sur la composition et une étude du style : d'une part, il y a dégagé une disposition esthétique, répartissant la matière en des masses équilibrées, dont l'ordonnance varie selon les traités (1); d'autre part, il y a cherché une évolution stylistique originale, depuis la *Vie d'Agricola*, dont les tournures archaïques et dissymétriques rappellent Salluste, et la *Germanie*, dont la préciosité et la couleur poétique relèvent du modernisme, jusqu'au *Dialogue*, où le goût du sublime attire un moment le critique littéraire vers l'ampleur cicéronienne (2).

Alors que, dans la *Vie d'Agricola* (ch. 3), Tacite exprimait le désir de raconter bientôt « le souvenir de la servitude passée et le témoignage du bonheur présent », il déclare dans la préface des *Histoires* (I, 1), qu'il « réserve pour sa vieillesse, s'il lui reste assez de vie, le principat de Nerva et le règne de Trajan, sujet plus riche et moins périlleux, vu le rare bonheur d'une époque où l'on peut penser ce que l'on veut et dire ce que l'on pense » et qu'il va relater maintenant les événements qui se sont déroulés du 1er janvier 69 à la mort de Domitien, parce que « la période antérieure n'a pas manqué d'historiens », bien que ceux-ci n'aient fait preuve de talent et de franchise que jusqu'à la bataille d'Actium. La critique pénétrante que Ph. Fabia a consacrée jadis à ces deux professions de foi (3) est remise en cause par M. E. Paratore, qui prétend y voir, au contraire, une continuité d'intentions (4). Mais comment admettre que « la servitude passée » désignait déjà toute la dynastie flavienne, quand le contexte immédiat visait uniquement la tyrannie de Domitien ? Comment croire que Tacite maintient fermement le projet de raconter ultérieurement la période contemporaine, quand il le renvoie à une dizaine d'années, quand sa condamnation sommaire des écrivains impériaux annonce déjà le récit futur de la dynastie julio-claudienne — d'où il retranchera dans les *Annales* (I, 1) le règne d'Auguste, en déplaçant aussi arbitrairement la coupure de l'historiographie romaine — et quand son éloge des temps présents, où, comme le souligne M. E. Paratore lui-même, le règne de Trajan, jadis appelé *princeps*, prend le nom *d'imperium*, semble couvrir plutôt un ajournement définitif sous une réserve conditionnelle, un compliment courtois et une fleur de rhétorique ? Cependant, M. E. Paratore a bien dégagé les sentiments politiques et philosophiques de Tacite à l'époque des *Histoires* : s'il tend déjà au pessimisme, il espère encore que le principe de l'adoption, appliqué par Nerva à l'exemple de Galba, évitera les excès du régime héréditaire et que les dieux laissent aux hommes la liberté de faire le bien ou le mal (5).

La date des *Annales* repose essentiellement sur le passage (II, 61) où Tacite relate le voyage de Germanicus à Eléphantine et à Syène, « où se trouvaient jadis les barrières de l'empire romain, reculées maintenant *Rubrum ad mare* ». Cette dernière expression peut désigner soit la mer Rouge, que Trajan annexa définitivement en 106 par la province d'Arabie, soit le golfe Persique, qu'il atteignit en 116 par la conquête de l'Arménie et de la Mésopotamie, mais qu'Hadrien abandonna dès 117. En optant pour la seconde interprétation, M. R. Syme croit pouvoir fixer en 116 le début des *Annales* (6). Mais la première est beaucoup plus vraisemblable : outre qu'elle répond mieux à la mention d'Eléphantine et d'Assouan, elle explique pourquoi Tacite, loin de faire la moindre allusion à la campagne de 116, souligne la puissance des Parthes (II, 56; 60) et elle trouve une confirmation dans les bornes milliaires dressées en 111 par le légat d'Arabie Claudius Severus *a finibus Syriae usque ad mare Rubrum* (7). Par contre, on peut admettre un rapport entre la longue digression sur le phénix (VI, 28) et l'apparition de cet oiseau à la mort de Trajan, en 117. Achevée à cette date, la première hexade a dû commencer quelque temps auparavant. Le proconsulat de Tacite en Asie, qu'on tend à fixer en 112-113, ne marquerait-il pas la coupure entre les *Histoires* et les *Annales* ? Celles-ci semblent donc s'échelonner sur la fin de Trajan et le début d'Hadrien. MM. E. Paratore et R. Syme s'accordent à trouver des allusions probantes à ce dernier empereur dans les livres néroniens (8). M. E. Paratore croit même avec raison que l'autoritarisme de Trajan et le despotisme d'Hadrien ont accentué le pessimisme de l'historien entre les *Histoires*

---

(1) J. Perret, *Rev. Et. Lat.*, 1950, p. 33-35.

(2) J. Perret, *Rev. Et. Anc.*, 1954, p. 90-120.

(3) Ph. Fabia, *Rev. Et. Anc.*, 1901, p. 41-76.

(4) E. Paratore, *Tacito*, p. 345 sqq.

(5) Sur les rapports entre les *Histoires* de Tacite et le *Panégyrique* de Pline le Jeune, cf. R. T. Bruere, *Class. Phil.*, 1954, p. 161-179; K. Buechner, *Rhein. Mus.*, 1955, p. 289-312.

(6) R. Syme, *Tacitus*, p. 470 sqq.

(7) Dessau, *Insc. Lat. Sel.*, 5834 ; 5845 a. Cf. A. Piganiol, *Rev. Et. Lat.*, 1958, p. 321. Depuis la rédaction de cet article, M. J. Beaujeu a soutenu la même thèse devant la Société des Etudes latines, le 9 janvier 1960, en y ajoutant des considérations de géographie ancienne.

(8) E. Paratore, *Tacito*, p. 651; R. Syme, *Tacitus*, p. 492 sqq.

et les *Annales*. Mais il exagère, quand il dénonce, dans ce dernier ouvrage, un aveuglement systématique et un conservatisme fossilisé, prétend que la passion a fini par troubler l'œuvre d'art et proclame, sans crainte du paradoxe, la supériorité de Salluste sur Tacite ! M. R. Syme a heureusement revalorisé les *Annales*.

Il a bien fait aussi de réhabiliter le portrait de Tibère, que M. D. M. Pippidi avait trop dénigré (1), et le discours de Claude, qui continue à inspirer des comparaisons avec l'inscription lyonnaise (2), de défendre l'esprit critique de l'historien et de lui concéder l'utilisation de documents primaires, comme les comptes rendus et les archives du Sénat, qu'on lui refusait habituellement. Mais il a commis un excès inverse, en contestant l'influence de Pline l'Ancien, qui a dû servir de source principale aux *Histoires*.

Les idées métaphysiques de Tacite ont été examinées de plus près par Mlle J. Lacroix, qui a précisé la valeur des deux notions *fatum - fortuna* (3), par M. J. Beaujeu, qui a confronté ses hésitations religieuses avec celles de son ami Pline le Jeune (4), et par M. A. Michel, qui vient d'expliquer sa conception de la causalité historique par l'action conjuguée et parfois contradictoire du stoïcisme et de la rhétorique (5). Celle-ci a été mise aussi en rapport avec sa psychologie par M. J. Cousin (6). Enfin, M. A. Salvatore a finement indiqué comment le style et le rythme traduisent la pensée et la sensibilité de l'homme (7).

Ce florilège suffit à montrer la place que tient Tacite dans la critique contemporaine.

P. WUILLEUMIER.

(1) D. M. PIPPIDI, *Ephemeris Dacoromana*, VIII, 1938, p. 233-297.

(2) Ed. LIECHTENHAN, *Rev. Et. Lat.*, 1946, p. 198-209; N. P. MILLER, *Rhein. Mus.*, 1956, p. 304-315.

(3) J. LACROIX, *Rev. Et. Lat.*, 1951, p. 247-264. Cf. P. BEGUIN, *L'Ant. Class.*, 1951, p. 315 sqq. ; 1955, p. 352 sqq.

(4) J. BEAUJEU, *L'Inform. Littér.*, 1956, p. 149-155.

(5) A. MICHEL, *Rev. Et. Anc.*, 1959, p. 96-106.

(6) J. COUSIN, *Rev. Et. Lat.*, 1951, p. 228-247.

(7) A. SALVATORE, *Stile e ritmo in Tacito*, Naples, 1951.

La religion de Plutarque (*suite*) (*)

RAPPORTS ENTRE LES DIEUX ET LES HOMMES

Plus que la nature des dieux, ce qui intéresse Plutarque, ce sont leurs relations avec les hommes; s'il baptise « athées » tous ceux qui, tels les Épicuriens, refusent de croire à l'intervention des dieux dans les choses humaines, c'est qu'à ses yeux la divinité se définit essentiellement comme Providence; lui attribuer l'indifférence équivaut à la nier (1). En retour l'homme doit l'honorer dans son âme et par des manifestations extérieures, sous peine d'être taxé d'impiété.

Plutarque peut hésiter sur le nombre et les caractères individuels des dieux; son cœur ne lui laisse aucun doute sur leur sollicitude : la Providence divine règle toutes les choses de l'Univers, jusque dans le détail, et veille sur lui; la divinité aime et protège les hommes, comme le fait une mère, prend soin d'eux et les aide par des présents ou en écartant d'eux les maux qui les menacent (2); Apollon, dieu du soleil, procure aux hommes la nourriture, la génération et la pensée (3); ils guident les chefs des hommes, mais les suppliques les plus humbles ne les irritent point (4). Leur bienveillance n'exclut d'ailleurs pas la justice : s'ils chérissent et comblent d'allé-

(*) Voir *L'Information littéraire* 1959, nº 5, p. 207.

(1) Cf. *Inf. litt.* 1959, 5, p. 208.

(2) *Non posse suauiter uiui secundum Epicurum*, 1102 D-3 A; *Aduersus Coloten* 1124 D sqq.; *Amatorius* 768 B-D; *De defectu oraculorum* 413 C; *De Superstitione* 167 E; *De sera numinis uindicta* 560 A-F.

(3) *De def. orac.* 413 C.

(4) *Numa* 60 A; 69 E; *De Pythiae oraculis* 407 D; *De defectu oraculorum* 413 B-C; cf. B. LATZARUS, *Les idées religieuses de Plutarque*, Paris 1920, 93.

gresse l'homme de bien, ils châtient les coupables; si ce châtiment peut paraître en certains cas trop tardif ou même inexistant, c'est que par sa lenteur, la divinité veut nous donner une leçon de patience et qu'elle juge sur les intentions profondes, non sur les apparences (1). Enfin les dieux se manifestent aux hommes dans les actes de la vie religieuse : il est vrai qu'ils ne sont pas présents dans les oracles, les mystères et les rites liturgiques, où ils délèguent les démons, mais ils inspirent indirectement les prophètes et approuvent hautement les cérémonies sacrées, du moins celles qui n'ont pas pour seul objet d'apaiser les mauvais esprits (*De def. orac.* 417 A); et surtout Dieu, lorsque nous savons nous adresser à lui avec les dispositions qu iconviennent, nous communique la vérité sur lui-même, il nous fait participer à la Raison souveraine (*De Iside et Osiride* 351 C).

Encore faut-il, pour mériter ces faveurs, que nous montrions à l'égard de la divinité les sentiments et l'intérêt que comporte la piété. L'athée nie ou raille les dieux, le superstitieux — tels sont tous les Barbares — les craint, l'homme pieux les respecte, mais surtout il leur témoigne amour, confiance et reconnaissance, car il sait leur bonté; la croyance en la Providence lui assure un bonheur paisible. Comme Dieu lui envoie secours, messages et présents, l'homme à son tour doit lui adresser directement ses actions de grâce et ses prières : c'est la principale raison d'être des fêtes religieuses, sans compter que le culte est le fondement indispensable de la Cité (2). Les sacrifices, qui donnent à l'athée l'impression d'une sinistre boucherie, suscitent dans l'âme simple des hommes du vulgaire, qui croient à la présence effective des dieux, une joie sans mélange et une ivresse exaltante (*Non posse suauiter...* 1101 C — 2 D).

Cependant, bien qu'il peigne ces doux plaisirs avec attendrissement, Plutarque ne borne pas à cette participation réjouie la pratique de la piété; les meilleurs doivent aller plus loin et accomplir des efforts plus ardus; ce que la divinité exige des gens cultivés, ce n'est pas une foi aveugle, mais une adhésion lucide du cœur et de la raison, ils doivent se former sur Dieu des idées parfaitement pures et atteindre par là une incomparable félicité (3). Il faut donc chercher la vérité sur Dieu avec toutes les ressources de la raison et avec l'aide de Dieu lui-même, et cette recherche est encore plus sacrée que la vie sainte et sacerdotale. Sans doute les pratiques religieuses sont-elles nécessaires et au premier rang l'initiation aux mystères : Plutarque n'était-il pas lui-même initié aux Mystères de Dionysos, à ceux d'Isis et probablement aussi à ceux d'Eleusis? (4). Car le myste, après une longue préparation physique et morale qui le purifie de toute souillure, reçoit « ce qu'on montre et ce qu'on représente » c'est-à-dire la révélation rituelle irremplaçable. Mais cela ne suffit pas : pour parvenir à la vérité suprême, il faut appliquer sa raison à cette révélation; les mystères, comme tous les rites sacrés, comme toutes les croyances, ont une signification symbolique; les symboles qu'ils renferment ou qu'ils expriment ne constituent pas en eux-mêmes le terme de notre élévation vers Dieu (*De Is. et Os.* 378 A), mais un relai qui permet à l'homme de se hausser par un effort de réflexion jusqu'à Dieu : tel est, par exemple, le mythe d'Osiris et d'Isis, dont Plutarque s'efforce de dégager la véritable et pure signification à la lumière de la doctrine platonicienne.

Comme le dit Latzarus (*o.c.* p. 152), « le véritable initié est le vrai philosophe, parvenu à la connaissance de l'être premier, souverain et pur intelligible », qui se révèle à celui qui a su le chercher.

Inutile de souligner combien cette conception, singulièrement pure et élevée dans sa fin, est proche du platonisme et du pythagorisme dont elle descend en droite ligne.

LES DÉMONS

Au-dessous de la divinité souveraine, dont il se fait une si haute idée, et des dieux auxiliaires, qui jouissent eux aussi de la plénitude éternelle, la théologie de Plutarque loge la catégorie composite des demi-dieux, démons ou génies, qui lui permet non seulement, comme on l'a déjà vu (5), d'avaliser toute la mythologie classique ou exotique, mais de sauvegarder la transcendance du divin en lui fournissant un corps d'agents d'exécution ou de transmission, de préserver sa pureté, en rejetant sur d'autres puissances la responsabilité du mal, et d'ouvrir à sa doctrine eschatologique des prolongements grandioses.

(1) *De sera num. uind., passim,* surtout 550 C-1 C; 552 B-C.
(2) *De superst.* 169 E; *Non posse suau.* 1102 A; *Adu. Coloten* 1125 D-E.
(3) Pour tout ceci, voir *Non posse suau.* 1102 D-3 B; le début du *De Is. et Os.* 351 C-2 C; Latzarus, *o.c.* 151 sqq.
(4) *Consolatio ad uxorem* 611 D; *Quaestiones conuiuales* IV, 6, 1 = 671 C-D; *De Is. et Os.* 362 B; *De def. orac.* 417 C-D; *De exilio* 607 B.
(5) Cf. *Inf. litt.* 1959, 5, p. 213.

Plus encore que sa conception des dieux, la doctrine de Plutarque sur les démons présente des incertitudes et des contradictions, qui tiennent à la variété des rôles qu'il leur prête, à l'hétérogénéité des textes où il traite de cette question (mythes, traités philosophiques, discussions sur la liturgie) et surtout à la diversité des influences qui se sont exercées sur lui : démon intérieur de Socrate et demi-dieu abstrait du *Banquet* (202 D — 3 A), êtres réels, doués d'une existence autonome que Xénocrate tira de Platon, les trois essences éthérienne, pneumatique et aquatique de l'*Epinomis*, les esprits non incarnés de Philon le Juif, les âmes enchaînées ou échappées au cycle de la génération dans le Pythagorisme, sans compter les génies variés des religions orientales, en particulier du zoroastrisme, et les héros de la mythologie classique (1). De même que le dualisme, le démonisme était en germe dans la doctrine de Platon; ses disciples, surtout Xénocrate, ont en le développant autorisé les fidèles infidèles qui, dans les siècles suivants, en tirèrent des élucubrations naïvement romancées et dégradées.

Cependant, on peut dégager du fatras de Plutarque les grandes lignes d'une théorie dont le principe est assez conforme à la pensée de Platon et qui procède directement de lui : les démons sont des êtres intermédiaires entre les dieux et les hommes, des esprits composés d'un élément divin et d'un élément irrationnel, propres au changement (2); au terme d'une longue discussion, où s'affrontent différentes tendances, Plutarque déclare qu'ils sont tous mortels, comme on les trouve chez Hésiode, dans l'*Epinomis*, dans le stoïcisme et, plus tard, chez Porphyre (*De def. orac.* 419 A). Parmi les démons, il y a une hiérarchie, selon la proportion du rationnel et du passionnel dont ils sont composés; en gros, ils se partagent en bons et mauvais génies, qui travaillent les uns à s'élever eux-mêmes et à secourir les hommes, les autres à se perdre et à les perdre avec eux (3).

Les démons diffèrent aussi par leurs modes d'existence et leurs fonctions : un grand nombre vivent à l'état isolé, en quelque sorte, soit sur la terre, soit dans la lune, d'autres sont intimement associés à un homme, comme démons personnels et interfèrent avec notre moi. Mais, loin d'être séparés par des frontières infranchissables, tous ces êtres peuvent passer d'une catégorie dans une autre et même s'élever au rang des dieux ou s'incarner dans un corps d'homme; ils ont le même choix à faire que chacun de nous, entre le bien et le mal, le rationnel et l'irrationnel, l'ordre et le désordre, et leur choix détermine leur destin (4).

Ainsi, sans préjudice de son interprétation métaphysique plus profonde du mythe égyptien, Plutarque considère qu'Osiris, Isis et Typhon ont d'abord été tous les trois des démons; les deux premiers ont su, par leurs mérites et en extirpant tout ce qui n'était pas divin en eux, de demi-dieux, devenir dieux, de même qu'Héraclès (Dionysos ne se distingue pas d'Osiris), tandis que Typhon est resté ce pouvoir démoniaque maléfique reconnu par les Pythagoriciens (5); les mystères, tels ceux de Déméter, et les fables de la mythologie, tel le mythe d'Admète et d'Apollon ou la légende de Kronos, racontent tous, non pas des aventures arrivées à des dieux, mais des « passions » subies par des démons plus ou moins importants, bons ou mauvais, dont quelques-uns sont passés au rang des dieux, les autres restés ce qu'ils étaient (6).

Une foule de démons sont occupés par les manifestations de la vie religieuse : les « bons », délégués par les dieux, les représentent dans les cérémonies, se font gardiens et «épistates» des rites liturgiques, orgiastes dans les mystères (7). D'autres châtient les hommes de la part des dieux, sous les noms d' Erinys, Némésis, Poiné, Diké, etc. (8). Les mauvais génies, responsables des horreurs de la mythologie, le sont aussi des pratiques superstitieuses grossières par lesquelles les hommes, les Barbares surtout, effrayés de leur puissance maléfique, s'efforcent de les apaiser et de détourner les calamités qu'ils leur envoient (9). Démons les Nymphes, démons les serviteurs

---

(1) Bien qu'il se défende de traiter à fond le problème des sources, G. Soury, dans sa thèse sur la *Démonologie de Plutarque* (Paris, 1942) a ressemblé une riche documentation concernant cette question (p. 20 sqq.; 55; 59; 61 sq.).

(2) *De Is. et Os.* 361 A sqq.; *De def. orac.* 416 D sqq.; cf. Soury, *o.c.* 21-27.

(3) *De def. orac.* 417 B-419 A; *De Is. et Os.* 361 B sqq.

(4) Soury, *o.c.* 230.

(5) *De Is. et Os.* 361 E; 362 E-3 A; Soury, *o.c.* 20; 87 sqq.

(6) *De Is. et Os.* 360 F sqq.; Soury, *o.c.* 66 sqq.

(7) *De def. orac.* 417 A; 436 F; *De Is. et Os.* 360 F. Le *De defectu oraculorum* (415 A; 417 A) fait intervenir aussi les démons dans la divination oraculaire, alors que le *De Pythiae oraculis*, plus tardif, transfère à Apollon lui-même le pouvoir d'inspirer directement la Pythie; il semble bien que, comme l'a montré R. Flacelière (*Plutarque et la Pythie*, Rev. Et. grecques, 1943, 72 sqq.), Plutarque, devenant de plus en plus dévot avec l'âge, ait attribué à son dieu un rôle toujours plus étendu, même dans des tâches que ses préjugés philosophiques lui représentaient antérieurement comme indignes de la divinité suprême.

(8) Cf. Soury, *o.c.* 151 et les textes qu'il cite.

(9) *De def. orac.*, 417 C-F; cf. *De superst.* 170 E sqq.

de Kronos dans son île occidentale, les Dactyles de l'Ida, les Corybantes de Phrygie, démons les Dioscures, Pan et les Cabires, démons la Fortune et le Génie des villes, des Etats et des collectivités (1).

L'AME ET SES AVATARS

A l'égard des démons personnels, la pensée de Plutarque revêt une forme plus épurée, mais aussi plus « floue ». Chaque individu a le sien, ou même peut-être deux, un bon et un mauvais (2); le point de départ, du moins dans la tradition philosophique, en est le fameux démon de Socrate, dont le IIe siècle se montre si préoccupé; chez Platon (*Banquet* 202 D), ce démon était plutôt l'âme raisonnable, la partie divine de nous-mêmes qu'un être distinct; pour les Pythagoriciens, c'est un guide personnel, un ange gardien indépendant de nous. Plutarque, comme les néo-stoïciens, comme Apulée, comme Plotin, hésite entre les deux interprétations (3); l'une et l'autre se retrouvent juxtaposées dans son œuvre, parfois dans le même texte : le *De Genio Socratis* présente tour à tour le δαίμων comme indépendant de notre âme (chap. 20 = 588 E) et comme étant cette âme même. La deuxième interprétation semble mieux correspondre à la pensée intime de Plutarque, telle qu'elle s'exprime dans les *Vies*, où le Génie des grands hommes s'identifie généralement avec leur âme, c'est-à-dire avec leur personne moins leur corps (4), et dans les mythes étranges du *De Genio Socratis*, du *De facie in orbe lunae* et du *De sera numinis uindicta;* de ces textes se dégage en effet une conception de l'âme étroitement liée à la démonologie (5): composée de deux éléments, le νοῦς incorruptible, parcelle détachée de l'Etre rationnel, et l'ἄλογον passionnel, mais en proportion variable, toute ψυχή est sujette à deux ruptures : la première est la mort physique qui la sépare du corps et lui permet de quitter la terre pour s'élever vers la lune; si elle est trop alourdie par le physique, elle est bientôt replongée dans un autre corps humain; si elle est suffisamment dégagée des liens matériels, elle parvient à la lune, légère, rapide et tranquille lorsqu'elle s'est débarrassée de tous les miasmes irrationnels, hésitante, lente et ballottée dans le cas contraire. Arrivée sur la lune, la ψυχή subit une seconde dichotomie : le νοῦς s'envole vers le soleil où il triomphe avec la couronne de la Victoire, tandis que l'enveloppe qui le contenait se dessèche et s'absorbe dans la substance lunaire.

Dans cette vision poétique, à laquelle d'ailleurs le *De Facie...* et le *De sera...* prêtent des nuances diverses, les âmes ne sont autres que les démons; sans doute représentent-ils spécialement le νοῦς, la partie intelligible de l'âme, mais ce sont bien eux qui résident provisoirement dans la lune et qui s'efforcent, sous l'aspect d'étoiles agitées, de s'échapper du gouffre de la terre (*De Genio Socr.* 591 C sq.). Ainsi chaque homme est composé d'un corps et d'un démon qui habite en lui pendant le temps de sa vie et forme la partie maîtresse du moi, en attendant de le quitter pour un autre corps ou sa libération définitive. Par rapport au corps, sur le plan humain et terrestre, le démon personnel apparaît donc comme caractérisé essentiellement par le Νοῦς, qui en constitue la part la meilleure, et comme indépendant, par nature, du moi auquel il se trouve provisoirement mêlé, à la fois moi et autre que moi. Dans le sommeil, le démon retrouve une certaine indépendance et, surtout quand il est affranchi des passions qui le lient au corps, il peut se séparer de nous, parcourir l'au-delà, nous communiquer en songe des conseils ou des visions (6).

On voit comment la transcendance de la Raison, de laquelle nous participons, et la métempsychose expliquent et justifient en somme l'hésitation des disciples pythagorisants de Platon sur le caractère autonome ou subordonné du démon personnel. On voit aussi comment les démons peuvent se réincarner ou se sublimer dans le Νοῦς. On voit moins clairement comment se font les échanges entre démons « humains » et génies indépendants : ces derniers sont-ils tous des ψυχαί qui attendent leur deuxième mort sur la lune et que les dieux envoient en mission sur la terre sans les réincarner ? Cependant tous les demi-dieux de la mythologie semblent bien former une série nettement distincte de celle des démons-âmes, qu'ils surpassent en puissance et en stabilité.

Et dans quelle mesure les mythes eschatologiques de Plutarque sont-ils l'expression directe ou la traduction poétiquement transposée de sa pensée ? Les « ascensions » de la littérature pythagoricienne, comme les cérémonies des mystères, représentaient couramment la montée des âmes

(1) Cf. Soury, *o.c.* 150 sq.; 202 sqq.
(2) *De tranquillitate animi* 474 B.
(3) Cf. Soury, *o.c.*, 119 sqq.; 146 sqq.
(4) *Ibid.* 140 sqq.
(5) *Ibid.* 153 sqq. Les éléments pythagoriciens de ces mythes ont été bien mis en lumière par Georges Méautis, *Recherches sur le pythagorisme*, 57 sqq.
(6) Soury *o. c.* 171 sqq.

dans le ciel et leur retour victorieux dans le soleil pour y jouir de l'éternité bienheureuse; et cette vision de l'outre-tombe était aussi répandue que le banquet céleste des fidèles de Dionysos ou la conflagration universelle des Stoïciens. Mais pour Plutarque comme pour son maître Platon, le νοῦς est de nature purement spirituelle, le retour au soleil natal n'est qu'une image matérielle de la libération définitive de cette âme admise enfin à contempler éternellement la divinité éternelle dont elle procède, le Νοῦς. Faut-il chercher une interprétation philosophique analogue de toute sa démonologie mythique ? ou croire, par exemple, que Plutarque considérait réellement la lune comme le séjour des démons ? La seconde hypothèse paraît exclue; ce qui ne nous autorise pas, pour autant, à voir dans les trois mythes des allégories très précises dont une clef pourrait nous fournir l'interprétation détaillée; aussi ennemi que Platon de tout matérialisme, notre prêtre-philosophe s'efforce à son exemple de construire, au moyen d'éléments empruntés aux croyances populaires, aux illuminations des sectes inspirées, aux sciences de la nature, une sorte de conte fantastique, susceptible de suggérer à notre imagination, par des visions simplistes plus ou moins cohérentes, vaguement symboliques, une préfiguration possible entre bien d'autres, transposée sur un plan très inférieur, des mystères ineffables dont l'âme doit être un jour le spectateur en même temps que l'acteur immatériel.

Plutarque ne nous dit pas non plus ce qui, après la mort — la deuxième mort s'entend, celle par laquelle le νοῦς se sépare de la ψυχή — distingue le démon ou l'âme des dieux : la divinité est l'Être un, l'Intelligence incorruptible et souveraine ; en quoi l'âme, redevenue pur νοῦς, en diffère-t-elle ? Sans doute en ce que, conservant son individualité, elle participe de la diversité et ne s'identifie pas à l'Un; mais cela n'est pas dit.

En tout cas, sa conception de l'âme fournit à la théologie de Plutarque un complément harmonieux et à sa morale une base solide; divine par son origine (*De exilio* 607 D), l'âme immortelle est promise à la béatitude éternelle, à condition qu'elle mène, pendant la durée de son incarnation, une vie aussi conforme que possible à sa nature rationnelle, qu'elle se fasse l'instrument de Dieu dans le corps humain. Après la mort, vient la récompense ou le châtiment. Mais le châtiment n'est pas ce que pense le vulgaire : Plutarque rejette avec indignation les Enfers terrifiants de la Mythologie dans la masse des croyances superstitieuses (*De Superst.* 166 F sq.); l'Enfer, c'est la terre et c'est le corps.

Toutefois une foule de gens, aveuglés par leur enveloppe charnelle, ne s'en rendent pas compte; pour ceux-là, pour les injustes, la peur des Enfers et les superstitions effrayantes sont utiles et même nécessaires, comme barrière morale. Les ignorants, eux, poussés par le désir qui tenaille tout être de persévérer dans l'être, sont soutenus dans les combats de la vie par l'espoir de l'éternité. Mais les gens de bien, instruits de la vérité par les mystères et par la philosophie, attendent la palme de la Victoire et la libération de l'âme comme le bien suprême et, ici-bas déjà, en conçoivent des ravissements prometteurs (*Non posse suauiter...* 1104 A — 7 A); ils savent que la mort est l'initiation aux grands mystères et procure à l'âme, avec la contemplation de la divinité, la béatitude éternelle (1). Aussi ceux qui meurent jeunes sont-ils les plus heureux des hommes et leur âme, que le corps n'a pas eu le temps d'encrasser, s'élève tout droit au radieux séjour de la pure félicité (*Consol. ad uxorem* 611 D sqq.).



Ce résumé, si sommaire qu'il soit, permet de se faire une idée de ce que furent ces dévots du IIe siècle de notre ère, tels l'empereur Hadrien, le sophiste Aelius Aristide et le rhéteur Apulée; de ces dévots, qui ont chacun leurs traits individuels, Plutarque est le premier en date, mais peut-être le type le plus achevé : ignorant le doute et l'inquiétude, à la différence d'un Hadrien, à l'abri des influences et des exemples démoralisants, cette conscience sereine baigne dans une paisible atmosphère de spiritualité et de piété confiante; fidèle à l'enseignement de Platon, il représente l'aile pieuse de la troupe socratique; lui-même se reconnaît dans ce disciple de Socrate si vertueux et si soumis aux dieux, cet Hermogène que Xénophon, dans son *Banquet*, nous montre à la fois navré et indigné de n'avoir pas reçu le prix que sa réponse, débordante de bons sentiments, lui paraissait mériter au premier chef; la citation que Plutarque donne d'un passage de Xénophon, dans sa réfutation de l'épicurisme, reflète en quelques lignes sa propre attitude : « ces dieux qui savent tout et qui peuvent tout sont tellement mes amis qu'ils ne me perdent de vue ni la nuit ni le jour, ni dans mes voyages, ni dans mes entreprises; et parce qu'ils voient dans l'avenir les

(1) Cf. le fragment *De anima* VI, 2 (p. 22 sq. Bernardakis), d'inspiration dionysiaque.

conséquences de chacun de mes actes, ils me signifient par les messagers qu'ils m'envoient, oracles, songes, oiseaux ce qu'il faut faire et ce qu'il ne faut pas faire (1).

Mais cinq siècles ont passé depuis le temps où Socrate et le cercle de ses auditeurs ont fondé la philosophie de l'âme, de l'idée et du divin; la ferveur redoublée que témoignent pour la doctrine de Platon ses disciples attardés interfère avec d'autres influences, surtout péripatéticienne, pythagoricienne et iranienne, et n'empêche pas certaines déviations et certains dépassements, qui constituent les premiers pas sur le chemin conduisant au néo-platonisme. Le sentiment religieux se colore de nuances nouvelles : amour de la pureté, grand élan intérieur vers un dieu infiniment bon, besoin de l'adorer « en esprit et en vérité », désir d'union intime avec l'Etre suprême, croyance profonde en la Justice et en la Providence divines, autant de traits par lesquels Plutarque se rapproche singulièrement des Chrétiens, comme l'a justement remarqué B. Latzarus (2).

Mais ce Grec imprégné de la culture de ses ancêtres écarte, comme Hadrien, les superstitions grossières des Barbares et les formes outrancières d'exaltation intérieure; s'il accorde une place éminente aux mystères sacrés, c'est que leurs rites traditionnels rapprochent les âmes de la divinité et que la méditation philosophique permet aux initiés de s'élever, par la noble démarche de la pensée, jusqu'à la paisible contemplation de l'Etre, sans extase éperdue, ni vision hallucinée.

Inséparable chez lui de la morale et de la philosophie, bien qu'elle tende à une véritable suprématie vers la fin de sa vie (3), la réflexion théologique s'attache surtout à trois problèmes principaux et leur propose des solutions qui forment les traits marquants de sa pensée religieuse : le dualisme, pour rendre compte de l'origine du mal, le syncrétisme, pour réduire la multitude innombrable des dieux nationaux ou étrangers au plus petit nombre possible de personnes divines authentiques, le démonisme enfin pour épargner à la divinité de jouer les rôles indignes que lui prêtent la mythologie et la liturgie et pour fournir à la doctrine de l'âme un arrière-plan théologique. Bien que Plutarque n'ait pas fait l'effort de coordonner et d'unifier en un ensemble systématique une pensée dont les divers aspects apparaissent plus d'une fois hétérogènes ou même contradictoires, son « message », replacé dans son cadre historique, prend une signification précise et un intérêt primordial : sous des dehors naïfs et une forme prêcheuse, son œuvre exprime un effort sincère et fécond pour concilier, dans une piété apurée, la tradition religieuse de la Grèce et les exigences nouvelles du cœur et de l'esprit.

Jean BEAUJEU.

(1) *Non posse suauiter...* 1103 B = Xenoph. *Sympos.* IV, 48 (trad. Chambry).

(2) B. LATZARUS, *Les idées relig. de Plut.*, 167.

(3) Cf. R. FLACELIÈRE, *Plutarque et la Pythie*, Rev. Et. grecques, 1943, 108.

CRÉATION D'UN « GROUPE D'ÉTUDES BALZACIENNES »

Un *Groupe d'Etudes balzaciennes* vient d'être fondé, sur l'initiative de MM. J. Pommier et P.-G. Castex. Cette association publiera tous les ans, au printemps, par les soins de la Librairie Garnier, un volume intitulé *L'Année balzacienne*. Le premier volume (256 p. in-8°, prix : 15 NF) paraîtra en avril prochain et comprendra, outre plusieurs inédits, de nombreuses études dues aux meilleurs spécialistes.

L'adhésion au *Groupe d'Etudes balzaciennes* donne droit au service de *L'Année balzacienne*. Les inscriptions sont reçues dès maintenant par M. Jean-Hervé Donnard, villa Solveig, route de Belleville, Gif-sur-Yvette, Seine-et-Oise, C.C.P. Paris 132-95. La cotisation pour 1960 est de 10 NF (Étranger 12 NF). Les mêmes conditions sont consenties aux bibliothèques, pour les commandes directement adressées à M. Donnard d'ici le 31 mars.

A travers les livres

LITTÉRATURE ET LANGUE FRANÇAISES

M. D. Chenu : *Saint Thomas d'Aquin et la théologie.* Collect. Maîtres spirituels. Éd. du Seuil, Paris, 1959.

On ne trouvera pas dans ce livre un exposé analytique de la théologie thomiste, mais bien plutôt une démonstration de son unicité. Le P. Chenu évoque d'abord à propos de l'entrée dans l'ordre dominicain du jeune Thomas d'Aquin, l'atmosphère où naquirent les Ordres Mendiants, insiste sur le retour à l'Évangile qu'ils représentaient, et explique la théologie du frère Thomas par sa « vocation évangélique ». Quand il présente le maître en théologie, c'est dans le cadre de la vie universitaire, celle de l'Université de Paris hors de laquelle « saint Thomas est inconcevable ». Une phrase semble dégager à merveille la signification de l'ouvrage : « Thomas d'Aquin est saint dans et par sa fonction de théologien; et cette sainteté est telle qu'elle entretient et nourrit continûment le métier de professeur ». Car la théologie n'est pas un simple prolongement de la philosophie. Elle est « intellectus fidei », donc acte spéculatif, mais aussi acte contemplatif. La contemplation qui est à la base du travail technique est sans doute acte de culte, mais elle est surtout prise de conscience du message évangélique. Son objet n'est plus comme pour le philosophe la Divinité, mais Dieu qu'on aime en Lui et en ses créatures; par là se trouve résorbé le dualisme grec de la théoria et de la praxis, puisque la théologie est un savoir à la fois contemplatif et actif.

C'est d'ailleurs dans le domaine de l'action qu'il faut situer l'élaboration d'une œuvre entièrement commandée par l'enseignement universitaire ou par les nécessités de l'apostolat. Ainsi la *Somme contre les Gentils* fut sans doute écrite à l'intention des missionnaires en voie de pénétration dans l'Islam, mais elle est plus encore dirigée contre les thèses de l'averroïsme contemporain enseigné à Paris. Car saint Thomas d'Aquin ne fut pas étranger aux disputes de son temps, et il a bien mis en pratique le principe qu'il a lui-même formulé : « Il n'est aucune manière de mieux découvrir la vérité et de réfuter l'erreur qu'en se défendant contre les opposants. »

Ces opposants, on le sait, ne lui manquèrent pas, qu'il s'agisse de Guillaume de Saint-Amour défendant âprement la préséance des clercs contre les privilèges des Ordres Mendiants, ou de saint Bonaventure au surnaturalisme augustinien de qui saint Thomas oppose les méthodes rationnelles de la philosophie aristotélicienne. Le rappel de ces querelles doctrinales dépasse le simple intérêt anecdotique, car il sert à dégager l'originalité des positions thomistes sur les grands problèmes. Comme Aristote et contrairement aux augustiniens, saint Thomas soutient la possibilité d'une création éternelle, la relation de dépendance de la créature envers Dieu se qualifiant « par l'intériorité d'une relation ontologique nécessaire, mais unilatérale, au-delà de toute temporalité ». De cette conception découlent les vues sur l'essence et l'existence, sur la Providence, sur la prescience divine ou le libre arbitre. Et c'est encore elle qui explique la morale thomiste qui traite « Dieu, non en législateur ou rétributeur... mais en exemplaire ». L'homme est destiné à réaliser « sous les ivresses évangéliques, la plus parfaite image de Dieu ». Mais ses actions restent des actions d'homme et elles seront d'autant plus vertueuses qu'elles seront davantage sous le contrôle de la raison.

Cette doctrine, on la découvre bien entendu dans la *Somme théologique*. Mais celle-ci, composée tardivement, ne fait qu'organiser une doctrine que les contemporains connaissaient surtout par les « questions disputées » où ils voyaient l'essentiel de l'œuvre de saint Thomas. On y retrouve dans son jaillissement natif une pensée qui se précise dans le dialogue. Car le maître en théologie fut un remarquable pédagogue et l'on ne peut que louer le P. Chenu d'avoir rappelé que la plupart de ses œuvres, « leurs formes littéraires et leur style technique ne sont intelligibles que comme l'expression homogène des inspirations, des méthodes, des procédés de l'enseignement contemporain ». Des techniques pédagogiques prônées comme tellement modernes ne datent pas d'hier!

Cette analyse, forcément un peu sèche reflète assez mal la qualité d'un livre que viennent rehausser à la fois des extraits traduits en français de l'œuvre de saint Thomas et une illustration abondante et bien choisie.

Il n'est sans doute pas de livre parfait. Parmi les imperfections, minimes d'ailleurs de celui-ci, on peut relever qu'aux pages 131 et 132, la casuistique amoureuse de Chrétien de Troyes est un exemple discutable du passage de la conception idéaliste à une conception plus réaliste de l'homme et de l'univers. D'autre part, il aurait fallu préciser que seules les réfections tardives du *Roman de Renart* (p. 16) font allusion aux querelles entre Séculiers et Réguliers. Pour ce qui est de *Renart le Nouvel*, en particulier, l'article de Mgr Glorieux auquel le P. Chenu s'est sans doute référé s'appuie sur l'édition de Méon. Mais si Jakemart Gielee évoque les rivalités des Séculiers et des Réguliers, les seuls vers qui, dans cette édition, fassent allusion à des faits précis sont interpolés. Une petite inadvertance, page 27 : Paris, masculin d'après « Paris est devenu », est féminin dans les phrases qui suivent immédiatement, « elle (Paris) est la conseillère ». Enfin, page 188, je suppose que Mademoiselle d'Alverky doit se lire d'Alverny.

H. Roussel.

Pierre JONIN : *Les personnages féminins dans les romans français de Tristan au XIIe siècle, Étude des influences contemporaines*, Aix-en-Provence, 1958 (Publication des Annales de la Faculté des lettres, nouv. série, nº 22), 528 p.

Malgré son titre, l'ouvrage de M. J. dépasse largement l'étude d'Iseult et des autres personnages féminins qui apparaissent dans les plus anciens écrits français consacrés aux dramatiques amours de Tristan : les personnages féminins ne sont que le centre ou le prétexte d'enquêtes assez étendues. Cet ouvrage comporte, en fait, plusieurs parties, qui, toutes, concourent à montrer que, si Béroul, Thomas, l'auteur de la *Folie Tristan* de Berne et l'auteur de la *Folie* d'Oxford ont traité une ancienne légende, ils l'ont adaptée au goût littéraire et aux mœurs de leurs contemporains. M. J. a cherché notamment ce qui, dans ces quatre textes, correspond à la conception courtoise de l'amour et à l'esthétique qui en découle; il a cherché aussi à définir le « climat religieux » de Béroul et de Thomas : si la religion de Béroul est superficielle, conventionnelle, Thomas manifeste une pensée profondément cléricale qui mêle à un thème aussi « séculier » des préoccupations morales et lui donne souvent un tour religieux. M. J. s'est également attaché à retrouver la réalité historique dans l'œuvre de Béroul : le jugement d'Iseult et l'épisode des lépreux sont inspirés dans le moindre détail par les institutions judiciaires et sociales du XIIe siècle. Cette partie de son travail, que M. J. a placée au début de son ouvrage, est peut-être la plus suggestive : loin de nous écarter, par l'histoire, des problèmes littéraires, elle éclaire le texte par des documents précis qui expliquent les scènes et justifient les paroles, les gestes des personnages. Faire mieux comprendre certains aspects de nos romans de Tristan par des références aux milieux qui les ont vu naître est un des mérites de la thèse de M. J. Car cet ouvrage est une thèse, avec son appareil impressionnant et minutieux des notes, de la bibliographie et des index.

Yves LEFÈVRE.

Pierre SALA : *Tristan*, roman d'aventures du XVIe siècle, publié par L. MUIR. Droz, Genève; Minard, Paris, 1958.

Le succès des romans arthuriens s'est poursuivi durant des siècles. Sans parler des mises en prose qui fleurirent au XVe siècle, on vit au début du XVe siècle le lyonnais P. Sala, ancien officier de la maison royale, donner une rédaction nouvelle de l'*Yvain* de Chrétien de Troyes et écrire un nouveau *Tristan*. Ce roman, qui n'a rien à voir avec les versions connues de la légende, a pour nœud l'amitié de Tristan et de Lancelot. On y retrouve dans le cadre d'un récit construit assez simplement, les aventures chevaleresques et amoureuses traditionnelles. Mais l'amour tel que l'évoque Sala est beaucoup plus proche des réalités physiques que ne l'était le véritable amour courtois. L'esprit de la Renaissance se manifeste là, comme il se manifeste dans une certaine tolérance morale et religieuse. Nous sommes loin de la lourde fatalité du *Tristan* de Beroul et de l'héroïsme chrétien de la *Queste del Saint Graal*.

Sala écrit agréablement une langue assez moderne où l'archaïsme est un effet de style certain. Le lecteur, même s'il ignore la langue ancienne, ne sera pas trop dépaysé devant ce texte et la lecture lui sera facilitée en partie par un glossaire dont on ne voit pas bien, malheureusement, suivant quels principes il a été établi. Certains mots y figurent, qui ne présentent qu'une variante orthographique par rapport au mot français, ainsi : *esmoy*, émoi; *espars*, épars; *estandre*, étendre; *galloz*, galop, alors que pour les dix premières pages, j'ai relevé l'absence de *cellement* = en secret; *armeures* = armes; (*tirer*) *avant* = avancer (en parlant d'un cheval); *travail* = peine; *recouvertes* = recouvrées, *couvertement* = secrètement.

Mais sans doute tous les glossaires sont-ils sujets à critique quand ils n'offrent pas un relevé complet de toutes les formes. Et l'essentiel reste que l'éditeur nous permette de lire le texte authentique, sans corrections inutiles, d'une œuvre originale.

H. ROUSSEL.

Herbert DIECKMANN : *Cinq leçons sur Diderot*. Préface de M. Jean POMMIER. Droz, Genève; Minard, Paris, 1959, 150 p.

D'une série de huit leçons professées en 1957 au Collège de France, cinq sont reproduites ici. L'auteur se proposait d' « interpréter la pensée de Diderot et l'expression qu'il lui a donnée devant un public cultivé, mais non spécialiste de l'œuvre de Diderot ou même de la pensée du XVIIIe siècle ». Une présentation de ce genre exige, on le sait, une longue familiarité avec le sujet. Mais alors que la critique traditionnelle y voyait souvent une occasion de réduire à tout prix à l'unité une pensée complexe, M. Dieckmann se refuse — sans intolérance — à simplifier les problèmes, et justifie avec force dans sa deuxième leçon (p. 67) une méthode adaptée à la fois à l'écrivain qu'il étudie et à l'optique moderne — sans vains sacrifices aux modes du jour, acceptant simplement « le paradoxe d'une philosophie du fragmentaire et du discontinu ». Sans prononcer une fois le mot, il excelle à dégager le modernisme de Diderot tout en l'éclairant par son temps. Son explication repose sur l'emploi de la notion de dialogue — qu'on se gardera de confondre avec celles de « dialectique » ou de « polarité », lesquelles impliquent justement un schématisme inapplicable à cet écrivain; sur l'application des « catégories » complémentaires de *système* et d'*interprétation* (au sens qu'a ce mot dans le titre *Pensées sur l'interprétation de la nature*) entre lesquelles Diderot oscille. L'étude de ces modes d'expression illustre non seulement ce processus, mais aussi le problème que pose au siècle philosophe la diffusion des lumières. Même élargissement du débat dans les leçons consacrées respectivement aux questions d'esthétique et à la critique d'art (je relève une humoristique mise en garde, page 129, sur la confusion qui consisterait à « appeler critique d'art tout ce qui nous plaît dans les écrits de Diderot, et théorie tout ce qui nous déplaît »). A la notion d'*imitation*, alors en pleine transformation, l'auteur préfère celle d'*expression* par laquelle il rend compte de la révolution introduite par Diderot, qui intercale le *moi* de l'artiste entre l'objet imité et le résultat de l'imitation. Il démêle la part de la franche sensualité et celle du moralisme érotique dans la critique d'art de Diderot; il fait justice (p. 143) des reproches anachroniques qu'adressent parfois nos contemporains à Diderot, faute de bien connaître les modes d'appréciation, voire à l'occasion la terminologie, en usage au XVIIIe siècle.

On s'en voudrait de relever une demi-douzaine de menues imperfections dans la langue ou le style d'un spécialiste étranger qui enrichit une fois de plus notre connaissance de Diderot de pages solides, neuves, riches en suggestions.

J. Voisine.

Bernardin de Saint-Pierre : *Paul et Virginie.* Texte établi avec une introduction, des notes et des variantes par Pierre Trahard. Paris, Classiques Garnier, 1959. CLXIV-322 p.

L'introduction établit comment apparaît dans le *Voyage à l'Ile de France* (1773), et se développe dans ce roman (1788), l'idéalisation des impressions peu favorables qu'avait laissées à Bernardin son voyage accompli en 1768; elle présente les sources livresques (laissant aux notes l'exposé du fait divers qui inspira le dénouement), et esquisse l'histoire de la fortune du livre — un échantillonnage des témoignages contemporains étant fourni à la fin du volume. Suit une présentation du « manuscrit de *Paul et Virginie* » — en fait une première ébauche de 45 feuillets in-f°, intéressante pour l'étude du travail de l'écrivain. Une « liste des principales éditions » n'en réunit pas moins de 200, dont 40 — qui l'eût cru? — postérieures à 1900. Non moins impressionnant est le relevé des traductions en 12 langues dont le *Dilpok* (*sic*). Le texte est établi d'après l'éd. de 1806; il corrige, comme le signalent les variantes, plusieurs leçons de l'éd. Souriau (1924), donnée comme « défectueuse ». L'annotation bénéficie naturellement des meilleures observations d'Anatole France (annotateur du roman en 1877) et de Souriau, mais aussi de très nombreux éclaircissements, empruntés au *Voyage à l'Ile de France*, sur la faune et la flore décrites.

J. V.

Léon Emery : *L'âge romantique. II.* Lyon, les Cahiers libres, 37, rue du Pensionnat, p. 191-322.

Ce deuxième tome complète par une quatrième partie « La dislocation de l'Empire » et une cinquième « La fin d'un grand siècle » l'étude de la période qui va du milieu du xviiie siècle à 1914. L'auteur, qui justifiait son titre au début du premier tome (1) en s'expliquant sur l'emploi du terme « romantique », révèle dans la conclusion comment son livre naquit du projet formé jadis par Henri Focillon d'une *Histoire intellectuelle du XIXe siècle.* Ces pages se réfèrent aussi à Oswald Spengler, dont l'auteur clarifie la terminologie tout en retenant l'affirmation selon laquelle l'époque considérée se qualifierait par son « sens de l'infini ».

Les risques inhérents à l'ambition synthétique de l'ouvrage sont plus apparents dans ce second tome que dans le premier. L'effort pour étendre à tous les domaines de la vie intellectuelle et artistique le vocabulaire et l'optique propres, soit à l'histoire de l'art, soit à l'histoire de la philosophie, appelleront de la part de l'historien de la littérature les réserves — pour ne pas dire plus — habituelles. Il n'est pas sûr d'ailleurs que l'auteur ne soulève pas les protestations d'autres spécialistes, lorsqu'il semble confondre *baroque* et *rococo* (p. 249) ou qu'il assimile Cavour à Bismarck (p. 191). Pour s'en tenir au terrain de la littérature, on regrettera que l'extension de la période traditionnellement appelée romantique ne s'appuie pas davantage — à l'exemple des travaux de René Taupin — sur la continuité (en France du moins) entre romantisme et symbolisme : la discussion sur l'emploi du symbole chez les romantiques et chez les symbolistes ne mentionne même pas Vigny. Une autre déception attend le lecteur qui cherche à savoir en quoi le marxisme procède du romantisme (p. 232). L'interprétation selon laquelle le romantisme ne deviendrait morbide qu'après 1850 demanderait à être nuancée, sous peine de faire bon marché du « roman noir » et du satanisme byronien. Si l'on peut parler de « romantisme moderne » à propos de Verhaeren, de Whitman, de Kipling, à la rigueur de Romain Rolland, il devient hasardeux d'inclure dans la « réaction antiromantique » aux côtés de Brunetière et de Bourget, un Claudel qui ne semble avoir d'autre brevet de classicisme que l'orthodoxie catholique.

L'idée directrice du livre, un peu tardivement dégagée, demeure solide : la «hardiesse » romantique, inséparable du développement de l'énergie individuelle, est opposée à la « valorisation de l'espèce » qui caractériserait l'époque contemporaine, où la vertueuse indignation devant l'expression « matériel humain » va paradoxalement de pair avec la glorification des « masses populaires » et où semble régner une confusion fondamentale entre modernisme et primitivisme.

La place qu'occupait légitimement dans le premier tome la légende napoléonienne laissait espérer une étude plus poussée du culte romantique du grand homme, par exemple à propos de Carlyle, d'Emerson ou de Kipling.

Tout en reconnaissant l'intérêt et le courage d'un livre bien informé et bien écrit, il faut admettre que les études de terminologie critique ne sont pas assez avancées pour qu'on puisse sans danger couvrir du pavillon romantique l'ensemble de la culture occidentale de la seconde moitié du xixe siècle.

J. V.

Robert Baschet : *Du romantisme au Second Empire. Mérimée* (1803-1870). Paris, Nouvelles éditions latines, 1959, 285 pages.

« Une sorte d'itinéraire » en trois étapes — le dandy libéral, l'inspecteur des monuments historiques, le sénateur — c'est ainsi que l'auteur présente cette biographie qui, faute d'autres documents (les papiers de Mérimée furent détruits en 1871 dans un incendie) se fonde principalement sur la correspondance publiée par les soins de M. Parturier.

Débarrassé de tout appareil érudit, le livre repose donc néanmoins sur une chronologie sûre et tient compte des travaux les plus récents, énumérés dans une bibliographie de dix pages. Pour la période de jeunesse, le biographe disposait aussi du précieux *Journal* de Délécluze, si riche en informations sur la genèse de notre romantisme, document qu'il publia lui-même voici quelques années. Ainsi informé, ce livre équilibré et vivant sert efficacement un de nos plus spirituels écrivains, que M. Baschet ne craint pas de rapprocher discrètement de nos classiques (p. 194). Analysant sobrement au passage ses nouvelles, il souligne avec raison, à la suite de P.-G. Castex, l'art

(1) Voir l'*Information littéraire*, janv.-mars 1959.

avec lequel les dernières en date renouvellent le genre du conte fantastique.

Le portrait tracé de l'homme est sympathique sans adulation. Sous l'ami du plaisir, fort peu bégueule, la correspondance laisse parfois découvrir une sensibilité tendre (p. 75). Quant au rôle joué sous l'Empire par l'ami d'Eugénie de Montijo, il est, à la lumière des faits, réduit à ses justes proportions, qui font paraître bien rhétoriques les jugements sévères d'un Victor Hugo.

On goûte à la lecture de ce livre bien fait un peu du plaisir délicat que font naître les nouvelles et les lettres de l'écrivain auquel il est consacré.

J. V.

Marie Bonaparte : *Edgar Poe. Sa vie. Son œuvre. Etude analytique.* Paris, P.U.F. (Coll. « L'actualité psychanalytique »), 1958, 900 pages en 3 volumes.

Cette réédition d'un classique de la psychanalyse littéraire ne diffère de l'original (Denoël et Steele, 2 vol., 1933) que par le format plus maniable et la suppression d'une dizaine des 27 illustrations. La bibliographie primitive de près de 250 titres, où avaient leur place les études de critique littéraire, n'a pas changé : n'aurait-on rien publié depuis vingt-cinq ans sur le grand conteur américain ?

Écrivant aujourd'hui, l'auteur craindrait peut-être moins qu'en 1933 de choquer le lecteur; nos contemporains ne passent pas pour prudes, et depuis longtemps des romanciers dépourvus de complexes ont fait passer dans la littérature le riche vocabulaire médico-érotico-sexuel de l'*Index psychanalytique* final (les deux autres index fournissent d'utiles références à l'œuvre de Poe). Mais le lecteur d'aujourd'hui, si son sens critique n'a pas diminué depuis 1933, continuera de trouver « tirées par les cheveux », comme le craint l'auteur, bon nombre de trop ingénieuses explications par l'inconscient (v. l'explication du choix du nom *Annabel Lee* comme titre de poème, p. 128).

Ce n'est point ici le lieu d'ouvrir un débat sur l'emploi des méthodes psychanalytiques en critique littéraire (la variété de ces méthodes, leurs mérites et leurs insuffisances ont été discutées lors du 7e Congrès de l'*Association internationale des Etudes françaises;* voir le *Cahier* publié en 1955 par l'Association). Le cas de Poe est privilégié pour le psychanalyste, et le premier volume (*La vie et ses poèmes*) malgré son titre ambigu constitue une interprétation non négligeable de la personnalité du conteur (diagnostic : « un sadonécrophile en puissance »). Mais nous sommes ici à l'extrême pointe de cette critique *biographique* dont les dangers sont assez connus : dangers encore accrus par les difficultés que suscite parfois pour un non-spécialiste le texte anglais, auquel, avec un courage qui l'honore, a tenu à se reporter en plus d'un cas, une psychanaliste que ne satisfait pas toujours la belle traduction de Baudelaire. D'une conscience insuffisante des différences sémantiques entre le français et l'anglais peuvent naître des interprétations trop tentantes (les fameux « faux amis »!), dans un domaine où les tentations ne sont que trop nombreuses de voir partout du « symbolisme ». Je ne crois donc pas que notre intelligence et notre appréciation littéraires puissent tirer grand chose des 2e et 3e volumes, consacrés essentiellement au « cycle du père » et au « cycle de la mère ».

Les ambitions de la disciple dépasseraient-elles celles du maître ? L'avant-propos de Freud, soulignant l'incontestable intérêt de ce genre d'études, en marque aussi les limites : « De telles recherches ne prétendent pas expliquer le génie des créateurs, mais elles montrent quels facteurs lui ont donné l'éveil, et quelle sorte de matière lui a été imposée par le destin. »

J. V.

Lermontov : *Un héros de notre temps.* Roman traduit du russe par Alain Guillermou. Paris, R. Laffont, 1959, 247 pages.

Cette nouvelle et élégante traduction, très brièvement annotée, des cinq épisodes qui composent le récit célèbre de Lermontov, est précédé d'un Avant-Propos dans lequel Jean Train, collègue du traducteur à l'École nationale des Langues orientales vivantes, rapproche le héros, non plus comme on le fait souvent des représentants littéraires du « mal du siècle » créés par Byron ou Musset, mais de certains personnages de Stendhal, Bernanos ou Gide.

J. V.

L'Amour Noir, poèmes baroques recueillis, classés et présentés par Albert-Marie Schmidt. Éditions du Rocher, Monaco, 1959, 174 p.

« Voici, dit M. Schmidt, un florilège d'inquiétants poèmes qu'une grâce étrange et peut-être diabolique inspira jadis à des auteurs dont la plupart sont aujourd'hui méconnus, bien que, vainement épris d'une fortune fragile, ils aient travaillé à s'illustrer aux yeux des habiles, les uns durant la seconde moitié du XVIe siècle, les autres dans les décades qui suivirent le meurtre scélérat de Henry IV. » Ces poèmes, habilement groupés par le présentateur, sont précédés d'un subtil avant-propos où M. Schmidt dessine une sorte de portrait-robot : à tous ces amoureux qui se ressemblent de si près (comme le remarqueront les historiens de la littérature) il emprunte les traits qui lui servent à évoquer « un écrivain-type », un « poète idéal », plus conscient à coup sûr dans le mal que les poètes réels, et dont il conte la « biographie imaginaire ». Ce héros ténébreux recherche vainement dans les extases du déduit l'assurance « d'une certaine plénitude d'existence. » Amoureux de la Mort autant que de l'Amour, il se complaît avec perversité dans le commerce des veuves en voiles de deuil, il recherche, comme l'amant de Jeanne Duval, les Africaines par qui voluptueusement il aime à être dominé. Mais c'est dans le sommeil surtout qu'il retrouve ou rencontre sa maîtresse. Elle le visite dans ses rêves. Il s'introduit audacieusement, le démon aidant, dans les siens. A-t-elle pour de bon traversé « le fleuve stygieux », il la rappelle et fait encore l'amour à son fantôme, en « des noces confuses et dénaturées. » Il est inutile de souligner la précieuse contribution que ce recueil, d'une élégante typographie, apporte à la connaissance de la poésie baroque. On y trouvera aussi, si on veut, le point de départ de curieux rapprochements avec Baudelaire, Rimbaud, les surréalistes. M. Schmidt n'insiste pas sur « ces maniaques enquêtes ». Il signale seulement la dette contractée par certains de ses poètes envers Giambattista Marino. Mais il se propose surtout d'éveiller la curiosité du profane pour des œuvres oubliées et d'offrir à notre plaisir de beaux vers inconnus.

J. Robichez.

Pierre Guiraud : *La Grammaire*, Paris, Les Presses Universitaires, 1959 (Collection « Que sais-je? »), 127 p.

M. G. expose, en s'appuyant presque exclusivement sur des exemples tirés de l'étude de la langue française, ce qu'a été et ce qu'est la grammaire : il définit son objet pour expliquer ensuite les divers points de vue auxquels se sont placés les grammairiens pour étudier cet objet. L'énoncé des principaux chapitres, *Grammaire et logique*, *Grammaire et structure*, *Grammaire et évolution*, *La grammaire normative*, montre suffisamment qu'il s'agit d'une réflexion sur la nature profonde et les objectifs de cette vaste discipline que recouvre le nom, pourtant si simple, de « grammaire ». A lire l'ouvrage de M. G., on sent que le sujet lui tient à cœur; c'est, au reste, un sujet délicat et passionnant. On regrette que les dimensions restreintes du livre, habituelles à la collection, réduisent l'exposé très souvent à des définitions, parfois rapides, qui risquent de laisser le lecteur sur sa soif d'apprendre et même de bien comprendre. Mais, au fait, si M. G. donne à son lecteur mauvaise conscience et le pousse à approfondir et à étendre ses connaissances en grammaire, il aura gagné une belle partie !

Yves Lefèvre.

ANTIQUITÉ CLASSIQUE

E. Delebecque, *Télémaque et la structure de l'Odyssée*, Centre d'études et de recherches helléniques de la Faculté des lettres d'Aix, I, Aix-en-Provence, 1958, 151 pages in-8°.

Dans les discussions toujours vives que suscite la composition des poèmes homériques, M. Delebecque vient d'introduire une idée neuve et précise. Étudiant la structure d'ensemble de l'Odyssée, il en a établi la chronologie interne, presque heure par heure, montrant que l'épopée s'étend sur quarante jours, et que, si, à partir du chant XVI, les histoires de Télémaque et de son père sont réunies, elles alternent jusque là, mais de telle manière que les personnages de la première série soient arrêtés en une sorte de « temps mort », pendant le temps où l'on s'occupe de ceux de la seconde, et réciproquement : dans ce genre littéraire encore destiné à l'audition plutôt qu'à la lecture, une loi de succession interdit en effet les retours en arrière. M. D. s'attache alors à étudier les quatre « temps morts » correspondant à cette alternance et dégage l'habileté avec laquelle l'auteur se plie aux exigences de cette composition. A ses yeux, le voyage de Télémaque représente un élément essentiel de l'Odyssée, et sans doute le plus personnel : les habiletés mêmes de la composition reflètent le savant effort d'un créateur, qui tient tout particulièrement à cette combinaison entre deux éléments. On voit l'originalité de la méthode. Il est évident qu'elle implique de la part de l'auteur une confiance bien grande dans la rigueur d'une chronologie relative, sur les aspects de laquelle l'épopée reste, en fait, vague et imprécise; d'autre part elle aboutit à prêter au poète une habileté technique étrangement consciente et délibérée. Cependant, on ne peut pas ne pas être frappé par certains faits relevés, comme par l'importance du problème de composition qu'ils illustrent (et qui suscite encore des malaises jusque chez les historiens de l'époque classique). C'est pourquoi, à une époque où les problèmes de structure littéraire semblent devoir être mis à l'honneur, les suggestions de M. D., même si l'on ne le suit pas jusqu'au bout de ses conclusions, doivent être considérées avec un intérêt particulier.

J. de Romilly.

Jean Zafiropulo : *Vox Zenonis*, Paris, Les Belles-Lettres, Collection d'études anciennes, 1958, 183 pages in-12.

Le titre du livre et celui de la collection peuvent tous deux contribuer à tromper le lecteur. En fait, le problème traité par M. Zafiropulo ne touche aux études anciennes que par son point de départ, puisque, après avoir exposé très rapidement comment le problème de la connaissance se pose chez Pythagore, Zénon et Aristote (le tout faisant une quarantaine de pages), l'auteur se lance dans une série de brefs chapitres consacrés à Galilée, Newton, Michelson et Morley, Einstein, Bohr-Eisenberg, de Broglie, Kurt Goedel. Traitant de mathématiques, afin de dégager le mouvement général de la pensée humaine, avec sa beauté et avec ses implications éthiques, il s'est proposé, on le reconnaîtra, un programme d'une rare ampleur. Malheureusement, pour un lecteur non spécialisé, même s'il a gardé le goût des mathématiques et fait un effort sincère, cette succession de formules, dont les termes ainsi que les signes lui sont inconnus, le tout coupé d'allusions à des domaines qui lui sont étrangers, constitue un langage totalement incompréhensible, dont il ne peut tirer aucune espèce d'enseignement ni de profit.

J. de R.

A travers les revues d'études classiques

Les abréviations employées pour désigner les revues sont celles de l'*Année philologique*. Toutes les revues citées se trouvent à la Bibliothèque de la Sorbonne.

A.F.L.N. = Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della Università di Napoli.
A.L.M.A. = Archivum Latinitatis Medii Aevi.
Antiquity = Antiquity. A Quarterly Review of Archaeology.
A. Orient. = Archiv für Orientforschung.
Athenaeum = Athenaeum. Studi periodici di Letteratura e Storia.
B.I.B.R. = Bulletin de l'Institut historique belge de Rome.
C.R.A.I. = Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres.
Diogène = Diogène. Revue trimestrielle publiée sous les auspices du Conseil international de la Philosophie et des Sciences humaines.
Eos = Eos. Commentarii Societatis Philologae Polonorum.
Genava = Genava. Bulletin du Musée de Genève.
G. & R. = Greece and Rome.
Gymnasium = Gymnasium. Zeitschrift für Kultur der Antike.
Historia = Historia. Revue d'Histoire ancienne.
M.H. = Museum Helveticum.
R.B.Ph. = Revue belge de Philologie et d'Histoire
R.C.C.M. = Rivista di Cultura classica e medioevale.
R.E.A. = Revue des Études anciennes.
R.H.R. = Revue de l'Histoire des Religions.
R.Ph. = Revue de Philologie.
R. Philos. = Revue philosophique.
Romanitas = Romanitas. Revista de Cultura romana.
S.O. = Symbolae Osloenses.
S.Z.G. = Schweizerische Zeitschrift für Geschichte.
Studium Generale = Studium Generale.

A) AUTEURS GRECS ET LATINS

Aristote. — J. Moreau : *L'éloge de la biologie chez Aristote.* R.E.A., LXI, 1959, 57-64. Le mérite de la biologie est, aux yeux d'Aristote, d'attester, avec moins d'éclat peut-être que l'astronomie, mais par des observations plus variées et plus précises, la finalité de la nature et de mettre ainsi en lumière une thèse fondamentale de l'ontologie platonicienne, à laquelle Aristote, malgré le rejet des idées transcendantes, demeure fidèlement attaché.

Cicéron. — H. Fuchs : *Ciceros Hingabe an die Philosophie.* M.H., XVI, 1959, 1-28. Porté par sa formation culturelle à étudier la dialectique avec une attention particulière, Cicéron a été amené peu à peu, par son expérience et les difficultés de la vie, à rechercher dans la philosophie, conçue plus largement, la consolation et l'espoir.

Démocrite. — Ch. Mugler : *Les théories de la vie et de la conscience chez Démocrite.* R. Ph., XXXIII, 1959, 7-38. Dans le système de Démocrite, la grandeur des organismes dans chacun des mondes habitables est proportionnelle aux dimensions de ce monde, d'après le principe du μέγας διάκοσμος qui groupe les atomes d'après leurs affinités de grandeur. Étude des conditions physiques de la vie dans le cadre d'un cosmos particulier, c'est-à-dire d'un milieu fermé où la distribution des atomes est désormais régie par les lois du μικρὸς διάκοσμος fondées sur les affinités de forme des atomes.

Epicure. — K. Kleve : *Die Urbewegung der epikureischen Atome und die Ewigkeit der Götter.* S.O., XXXV, 1959, 55-62. On admet généralement que la doctrine épicurienne comportait un mouvement originel de chute de tous les atomes, précédant la *declinatio*, ce qui contredirait l'affirmation de l'éternité des dieux. L'examen des témoignages relatifs à ce chapitre de la physique d'Epicure, notamment celui de Lucrèce, montre que cette interprétation ne se justifie pas. La *declinatio* est aussi originelle que l'atome même, et la pensée d'un changement dans l'état de l'univers est étrangère à l'épicurisme.

Horace. — J. H. Waszink : *Zur Odendichtung des Horaz.* Gymnasium, LXVI, 1959, 193-204. Les reproches de froideur, d'intellectualisme et d'artifice que l'on adresse quelquefois aux Odes d'Horace et qui ont leur origine dans des remarques de Gœthe et de Byron sont dues sans doute à une mauvaise compréhension de l'intention primordiale du poète : limiter les tendances néfastes de son époque à l'individualisme et retourner au κοινόν en créant un genre plus objectif, sur le modèle des poètes grecs archaïques.

Lucrèce. — L. Rychlewska : *De Ennii Iphigeneia.* Eos, XLIX, 1, 1957-1958, 71-81. Lucrèce, dans son traitement du mythe d'Iphigénie, I, 84-101, s'inspire étroitement des tragiques grecs, notamment de l'Iphigénie en Aulide d'Euripide. Cependant il n'admet nulle part que la jeune fille ait été sauvée miraculeusement. Étant donné que de nombreux échos d'Ennius, et en particulier de l'Iphigénie de ce poète, se retrouvent dans l'œuvre de Lucrèce, on peut penser que c'est à Ennius qu'il emprunte la fin, sans *deus ex machina*, de la tragédie.

Ménandre. — A. Barigazzi : *Il Dyscolos di Menandro o la commedia della solidarietà umana.* Athenaeum, XXXVII, 1959, 184-195. D'une nouvelle interprétation du Dyscolos et d'une analyse de carac-

tère des principaux personnages il ressort que la comédie tend à exalter la vertu de φιλανθρωπία, fondement de la société conformément à la doctrine péripatéticienne.

Ovide. — V. Poeschl : *Ovid und Horaz.* R.C.C.M., I, 1959, 15-25. L'élégie d'Ovide, Am. II, 16, reprend un motif d'Horace Carm. I, 7, sur lequel le poète propose de nouvelles variations.

Platon. — J. C. Fraisse : *Ascétisme et valeur de la vie chez Platon.* R. Philos., CXLIX, 1959, 104-108. Le Socrate du Phédon et celui du Banquet et du Phèdre ne se contredisent pas, et les deux principes de l'éducation morale, confiance en la spontanéité et rigorisme, s'impliquent mutuellement.

J. Luccioni : *Platon et la mer.* R.E.A., LXI, 1959, 15-47. La mer occupe une place importante dans l'œuvre de Platon, mais elle y est considérée avec une certaine défiance, car pour le philosophe elle est le domaine mouvant et dangereux du devenir, et pour l'homme politique elle favorise le développement de la démocratie, qui s'appuie sur celui de la puissance navale.

P. M. Schuhl : *Une école des sciences politiques.* R. Philos., CXLIX, 1959, 101-103. La plus ancienne école des sciences politiques en Occident est l'Académie de Platon, que son fondateur constitua essentiellement comme telle.

Plaute. — N. I. Herescu *Les traces des épigrammes militaires dans le Miles gloriosus de Plaute.* R.B.Ph., XXXVII, 1959, 45-51. Il apparaît, lorsqu'on rapproche les vers 58-71 du *Miles gloriosus* de passages de Flavius Vopiscus, Aurel. 6-7, et de Plutarque, Rom. 6-7, que Plaute a emprunté aux chansons de soldat des traits qui devaient corser son personnage et amuser les spectateurs qui les reconnaissaient au passage.

Tacite. — A. Michel : *La causalité historique chez Tacite.* R.E.A., LXI, 1959, 96-106. L'étude de la rhétorique de Tacite et de la philosophie qui s'en dégage permet de rendre compte de certaines contradictions apparentes. Le destin est l'enchaînement éternel des causes. Or les rhéteurs ont médité sur la causalité et souligné qu'elle met en jeu d'une part la raison, d'autre part les passions qui ne sont que de fausses opinions pour les philosophes. Tantôt Tacite parle de causes réelles (elles dépendent alors du destin), tantôt de mobiles passionnels ou imaginaires (et alors il nie que le destin soit en cause).

Virgile. — G. Barra : *All'indomani di Nauloco* (*Virg., Georg.* I, 503-504). A.F.L.N., VII, 1957, 39-56. L'incertitude, sensible dans ce passage, entre la nature divine ou humaine d'Octavien interdit d'en faire une adjonction postérieure à Actium. La partie finale du livre I des Géorgiques a été écrite au lendemain de la bataille de Naulochos, du 3 septembre 36, alors que l'âme du poète est partagée entre sa confiance en Octavien et l'incertitude qui règne encore sur son avenir.

G. Radke : *Vergils Cumaeum Carmen.* Gymnasium, LXVI, 1959, 217-246. Le *Cumaeum Carmen* auquel Virgile fait allusion dans Buc. IV, 4 n'est pas, comme on l'admet généralement, un oracle sibyllin, mais un poème d'Hésiode.

B) LINGUISTIQUE HISTOIRE LITTÉRAIRE

F. Blatt : *L'évolution du latin médiéval.* A.L.M.A., XXVIII, 1958, 201-209. Le latin médiéval se ressent de trois influences principales : celle des langues nationales, celle des nouvelles conditions de vie, celle de la formation d'une langue savante commune à tous les lettrés.

D. P. Henry : *Why « grammaticus »?* A.L.M.A., XXVIII, 1958, 165-180. Sur la valeur de ce mot dans la logique antique et médiévale.

H. Hommel : *Das hellenische Ideal vom einfachen Leben.* Studium Generale, XI, 1958, 742-751. Recherche, dans la littérature grecque et latine, de tous les éléments du thème de la « vie simple », qui se trouvent réunis dans l'Idylle eubéenne de l'Or. VII de Dion Chrysostome.

E. D. Phillips : *The comic Odysseus.* G. & R., VI, 1959, 58-67. Tel qu'Homère l'a présenté, intelligent, habile, rusé, menteur, aventurier, familier de toute sorte de gens, Ulysse était, de tous les personnages de l'épopée et de la légende, celui qui convenait le mieux au genre comique. Et il fut en effet le héros de diverses comédies antiques, en particulier d'Epicharme.

J. Schnayder : *De exulibus et captivis tragicis.* Eos, XLIX, 1, 1957-1958, 35-63. Analyse des sentiments prêtés aux exilés et aux captifs dans la littérature grecque et latine, notamment dans la tragédie, et des consolations que leur offraient les philosophes. Avec un index des passages étudiés.

C) ANTIQUITÉS, INSTITUTIONS HISTOIRE DES IDÉES ET DES RELIGIONS

H. Bardon : *Un aspect méconnu du génie latin, le sens du mystère.* R.C.C.M., I, 1959, 7-14. Le génie latin n'est pas uniquement esprit de conquête et d'organisation : ses manifestations diverses révèlent le sens de l'irrationnel dans les rapports avec les dieux, avec la nature, avec les hommes.

A.E.R. Boak : *Egypt and the plague of Marcus Aurelius.* Historia, VIII, 1959, 248-250. La peste qui frappa l'Égypte sous Marc Aurèle entraîna des pertes telles que, lors de l'épidémie de 251, le pays n'avait pas encore retrouvé le chiffre antérieur de sa population. Il semble que le peuplement de l'empire ait atteint son niveau le plus élevé en 150-160 ap. J.-C., et qu'il commença à diminuer sérieusement après 165.

J. Chadwick : *Une bureaucratie préhistorique.* Diogène, 1959, nº 26, 9-23. Le fonctionnement administratif des royaumes du monde mycénien était assuré par une équipe de quelque quarante ou cinquante hauts fonctionnaires travaillant dans le palais royal ou dans des bureaux qui en dépendaient, chacun étant chargé d'un secteur restreint de l'économie. Le roi devait être l'arbitre ultime et fixer la politique à suivre. L'écriture doit avoir été liée au fonctionnement quotidien de cet État bureaucratique et être restée l'apanage de la classe moyenne.

J. M. Cook : *Bath tubs in ancient Greece.* G. & R., VI, 1959, 31-41. Connues en Crète à l'âge du bronze, les salles de bains et les baignoires eurent leur place dans les palais mycéniens, puis dans les maisons ioniennes. La coutume de prendre des bains ne reparut chez les Grecs du continent qu'à la fin du Ve siècle, mais les salles de bains privées y étaient considérées comme un luxe alors que se répandent les établissements publics.

W. Deonna : *Le Centaure, conseil du gouvernement et gardien du secret.* Genava, VII, 1959, 73-87. Au xvie siècle, Alciati, en commentant l'emblème du Centaure, symbole du secret qui doit protéger les secrets des chefs, le fait remonter à Festus, selon lequel les armées romaines portaient des enseignes à l'image du Minotaure, parce que les projets des chefs doivent demeurer cachés comme le monstre au fond du Labyrinthe. En réalité, le Minotaure ou le taureau androcéphale qui figurait avant Marius sur les enseignes militaires représentait un dieu-fleuve italique, et le Centaure qui, au iiie siècle ap. J.-C., apparut sur celles de la Legio II Parthica en particulier était le symbole du Sagittaire zodiacal ou de la Constellation du Centaure.

M. Durry : *Une inscription latine de Rio de Janeiro.* Romanitas, II, 1959, 29-36. Sur une urne funéraire de la fin du iie ou du début du iiie siècle, conservée au Musée historique de Rio, épitaphe inédite d'un *evocatus* faisant partie de la garde impériale.

M. I. Finley : *Was Greek civilization based on slave labour ?* Historia, VIII, 1959, 145-164. Il apparaît, si l'on compare le monde préhellénique au monde grec, que le second a découvert la notion de liberté individuelle telle qu'on la conçoit aujourd'hui, tout en développant le rôle de l'esclavage.

A. H. M. Jones : *Over-taxation and the decline of the Roman empire.* Antiquity, XXXIII, 1959, 39-49. Les témoignages antiques permettent d'établir que l'excès d'impôts joua un rôle significatif dans la décadence de l'empire. Les taxes s'élevèrent à partir de Dioclétien jusqu'à absorber, dans une proportion considérable, le revenu de la terre. Cela entraîna l'abandon des contrées marginales et, par là-même, l'appauvrissement de l'empire. La main-d'œuvre s'en trouva réduite et les effectifs militaires s'écroulèrent peu à peu.

W. Kaegi : *Vom Nachleben Constantins.* S.Z.G., VIII, 1958, 289-326. La figure de l'empereur Constantin a personnifié le monde de la fin de l'antiquité et du haut Moyen Age tel qu'il l'avait fondé, comme une *civitas* constituée par la communauté de l'Église et de l'Empire. Sa survie est liée au destin de cette notion, et sa gloire a été mise en question lorsque l'unité universelle de l'État et de l'Église fut compromise, avec la Querelle des Investitures.

M. Lejeune : *Textes mycéniens relatifs aux esclaves.* Historia, VIII, 1959, 129-144. Les tablettes de Pylos et celles de Cnossos nous apprennent que les esclaves, hommes et femmes, faisaient l'objet de vente et d'achat, elles nous renseignent sur leurs noms et leur appartenance et parfois sur la situation respective de l'esclave et du maître. Les textes cadastraux nous font connaître, sans définir ses attributions exactes, la catégorie des esclaves du dieu.

D. M. Nicol : *The oracle of Dodona.* G. & R., V, 1958, 128-143. Dodone, dont on a identifié le site, fut un centre religieux important des débuts de l'âge héroïque jusqu'à l'époque hellénistique et romaine. L'estime que l'on vouait à l'oracle tenait à son ancienneté reconnue, et au fait que Zeus y était adoré sous ses attributs les plus anciens. Il semble qu'il y ait eu, à son service, des prêtres et des prêtresses qui interprétaient systématiquemen la volonté du dieu telle que la transmettaient le chêne, la source, les chaudrons de cuivre et le tonnerre. Dodone avait des fêtes locales.

Ch. Picard : *Sur le sanctuaire d'Orange (Arausio) dans le Vaucluse, adjacent au théâtre.* C.R.A.I., 1958, 67-93. Une étude approfondie du sanctuaire dans ses rapports avec le théâtre et de leurs moyens d'accès permet de conclure que ces deux édifices forment un complexe concerté, le premier offrant toutes les caractéristiques du temple dionysiaque; l'examen des bas-reliefs récupérés invite à le placer à l'époque antonine.

G. Picard : *Images de chars romains sur les rochers du Sahara.* C.R.A.I., 1958, 44-48. Les chars attelés de chevaux qui figurent sur les peintures et gravures rupestres du Sahara ne peuvent avoir été utilisés pour la guerre, mais seulement pour la course; ils ne présentent aucune affinité avec l'art égéen et témoignent en revanche d'une romanisation du désert aux iie et iiie siècles ap. J.-C.

L. Reekmans : *La dextrarum iunctio dans l'iconographie romaine et paléochrétienne.* B.I.B.R., XXXI, 1958, 23-96. Essai de groupement typologique et chronologique des représentations de la scène des époux qui se serrent la main droite, permettant de retrouver l'évolution subie par ce motif jusque vers l'an 600, et d'étudier certains aspects et certains procédés de la christianisation de l'iconographie romaine tardive.

H. Schmoekel : *Ziegen am Lebensbaum.* A. Orient., XVIII, 1957-1958, 373-378. Le motif de l'arbre de vie entre deux chèvres affrontées se maintient avec une étonnante fixité des œuvres d'art de la civilisation sumérienne jusqu'au bas Moyen Age, en passant par les ciseleurs gréco-romains et celtiques de la Gaule romaine.

R. Turcan : *L'âme-oiseau et l'eschatologie orphique.* R.H.R., CLV, 1959, 33-40. Si la représentation de l'âme-oiseau appartient au fonds commun des croyances primitives, elle s'inscrit dans la tradition grecque au nombre des images populaires rechargées de sens par le courant orphico-pythagoricien. Elle s'est répandue à l'époque hellénistique et romaine, mais cette métaphore ne restait cohérente, même au sens allégorique, que dans les perspectives d'une doctrine qui concevait l'incarnation comme une mise en cage sous la poussée des souffles aériens.

Juliette Ernst.

DEUXIÈME PARTIE

DOCUMENTATION PÉDAGOGIQUE

EXPLICATION FRANÇAISE

Rouen

... Puis, d'un seul coup d'œil, la ville apparaissait.

Descendant tout en amphithéâtre et noyée dans le brouillard, elle s'élargissait au-delà des ponts, confusément, La pleine campagne remontait ensuite d'un mouvement monotone, jusqu'à toucher au loin la base indécise du ciel pâle. Ainsi vu d'en haut, le paysage tout entier avait l'air immobile comme une peinture ; les navires à l'ancre se tassaient dans un coin ; le fleuve arrondissait sa courbe au pied des collines vertes, et les îles, de forme oblongue, semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés. Les cheminées des usines poussaient d'immenses panaches bruns qui s'envolaient par le bout. On entendait le ronflement des fonderies avec le carillon clair des églises qui se dressaient dans la brume. Les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes au milieu des maisons, et les toits tout reluisants de pluie, miroitaient inégalement, selon la hauteur des quartiers. Parfois, un coup de vent emportait les nuages vers la côte Sainte-Catherine, comme des flots aériens, qui se brisaient en silence contre une falaise.

Quelque chose de vertigineux se dégageait pour elle de ces existences amassées, et son cœur s'en gonflait abondamment, comme si les cent vingt mille âmes qui palpitaient là lui eussent envoyé toutes à la fois la vapeur des passions qu'elle leur supposait. Son amour s'agrandissait devant l'espace, et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements vagues qui montaient. Elle le reversait au-dehors, sur les places, sur les promenades, sur les rues, et la vieille cité normande s'étalait à ses yeux comme une capitale démesurée, comme une Babylone où elle entrait.

FLAUBERT, *Madame Bovary* (III, 5).

Chaque jeudi de cet hiver de délire, au petit matin, Mme Bovary prend place dans l'*Hirondelle* pour aller retrouver Léon à Rouen. Elle connaît la route par cœur. La campagne ne l'intéresse pas ; à peine jette-t-elle de temps à autre un coup d'œil sur ses repères familiers, pour calculer la distance. Mais la diligence atteint le rebord du plateau : brusquement, voici la vallée, voici la ville dans le brouillard.

Flaubert a voulu décrire ce panorama célèbre.

Pourquoi ? Pour des raisons assez différentes. D'abord parce que l'apparition de Rouen, la descente sur Rouen marquent pour son héroïne le vrai début d'une journée passionnément attendue. C'est un signe ; c'est un choc, c'est une source d'émotion toujours neuve. Il devait donc cette description à l'âme d'Emma Bovary. Mais il la devait aussi à son goût de la difficulté vaincue, à son honneur d'artiste, à son amour ou à sa haine pour Rouen (c'est tout un). Certes la ville était déjà présente dans le roman, par ses quartiers, son théâtre, ses places, ses rues, mais toujours d'une façon fragmentaire : ne fallait-il pas tenter de peindre de haut la vue générale ?

Cette page est donc à la fois une gageure de l'artiste et une preuve de soumission du romancier à son sujet. Elle n'a pas de fonction didactique : elle n'apporte aucun renseignement utile à l'intelligence des faits. Elle augmente la beauté du livre et sa vérité morale.

Le premier paragraphe est plus particulièrement au service de la beauté ; le second, de la vérité. Flaubert aime les démarches nettes et bien distinctes : il brosse le paysage ; puis il imagine les impressions de son héroïne devant le paysage. Les problèmes qu'il doit résoudre dans les deux cas sont de nature très différente.

I
L'APPARITION DE ROUEN

A. La construction d'ensemble

1° *C'est un paysage vu de haut.* — Il faut d'abord tailler un volume dans l'espace, donner à l'imagination du lecteur un vaste cadre, de larges limites. Deux verbes imposent à l'esprit le double mouvement que la brusque plongée de la route impose au regard : *descendant, remontait.* On se représente aussitôt une immense cuvette. Au fond de la cuvette se dessine la courbe du fleuve.

Pour stimuler l'imagination, pour l'inciter à concevoir la profondeur et l'étendue, il faut une double série de lignes : des verticales et des horizontales. Flaubert dresse donc les cheminées des usines et les clochers ; il accroît encore la poussée en hauteur, et la suggestion du vide par les « immenses panaches » de fumée et « le carillon clair » qui monte des églises. L'autre dimension est marquée à l'horizon par « la base indécise du ciel pâle », et surtout par la course des nuages. Le site de Rouen se coiffe ainsi d'un plafond mouvant.

Il est aisé de reconnaître le maître de Flaubert, celui qui lui a appris ainsi à susciter l'espace pour y loger une description et à le baliser de quelques traits. C'est le Chateaubriand de l'*Itinéraire,* décrivant « du haut de l'Acropolis » le lever de soleil sur Athènes. Les colonnes de fumée bleue qui montent le long des flancs de l'Hymette, les ailes noires et lustrées des corneilles qui planent à la hauteur même de la citadelle sans jamais franchir son sommet fournissent à l'artiste de fines nuances ; mais elles sont d'abord au service d'une géométrie poétique. Posant la hauteur, la longueur et la largeur, elles créent un théâtre pour les jeux savants de la lumière. Les panaches bruns des usines ont dans la mise en place de Rouen le même rôle que dans l'*Itinéraire* les fumées de l'Hymette ; la fuite des nuages répond chez Flaubert au vol des corneilles chez Chateaubriand.

2° *Vu de haut, le paysage est simplifié.* — Il avait, dit Flaubert, « l'air immobile comme une peinture ». C'est évidemment un souvenir de La Bruyère. Sa petite ville (V, 49) lui paraît « peinte sur le penchant de la colline ».

a) Qu'un paysage ressemble à un tableau, cela signifie d'abord (si la remarque est antérieure à la révolution des Impressionnistes), *qu'il est aisément déchiffrable à l'esprit,* Un tableau est œuvre de l'esprit, le résultat d'un choix : il met en place des masses nécessaires et bien définies. Le regard de Flaubert compose ou recompose de même la ville, parce qu'il en repère et en identifie aisément les éléments attendus. Flaubert a donc trié et ordonné : pas de prodigalité ni de confusion dans sa description. Il a caractérisé très sobrement chaque partie de l'ensemble : pas de complaisance, une remarquable discrétion.

Le paysage prend ainsi un caractère rassurant et familier : LE fleuve, LES îles, LES usines, LES boulevards, etc., tout ce qui compte est présent à point nommé, Tous les morceaux de cette ville jouent le rôle que leur assignent l'esprit et la mémoire : cette ville découverte, c'est une ville reconnue. L'article défini, auquel Flaubert recourt exclusivement pour introduire les parties du tableau, marque à la fois la nécessité de leur présence et une sorte d'intimité ou du moins d'accoutumance.

b) Qu'un paysage ressemble à un tableau, cela signifie ensuite qu'il est *immobile.* Le peintre, en fixant sur sa toile l'image d'un jour et d'une heure, l'a arrêtée pour toujours. L'altitude opère, sur cette ville si animée, si agitée, une stylisation analogue. Elle arrête la vie, ou plutôt elle fait semblant de l'arrêter, Mais elle rend perceptible, derrière l'immobilité apparente, des formes de vie plus cachées et plus lentes ; derrière le temps de l'homme, le temps du monde.

Ainsi l'activité humaine, le va-et-vient des voitures, des passants n'est pas perceptible de si haut. L'affairement ne se voit pas ; il se déduit : des fumées, du ronflement, des carillons. Les navires se tassent, le fleuve arrondit sa courbe, les îles ressemblent à de grands poissons noirs arrêtés : autant de formes d'une énergie qui se concentre au lieu de se dépenser. Les choses, sur terre, semblent être en attente et dissimuler leur puissance de mouvement. Mais au-dessus de cette vie élémentaire, amortie, provisoirement suspendue, le vent roule sa charge de nuages comme des flots : c'est un autre rythme, le rythme, capricieux et inexorable, des grandes forces de la nature. Rouen immobile a l'air d'être immergé sous une marée aérienne.

3° *C'est un matin d'hiver.* — La ville est « noyée dans le brouillard » ; les églises se dressent « dans la brume ». Pourquoi Flaubert a-t-il choisi, pour loger dans *Madame Bovary* son panorama de Rouen, une telle heure, une telle saison ? Il fera se lever le soleil sur Carthage, parce que cette cité africaine exige, pour être elle-même, pour ressurgir du rêve et du passé, pour tenter Spendius, toute la gloire de la lumière. Une convenance aussi impérieuse, mais de sens contraire, veut que Rouen soit saisi dans sa banalité quotidienne. Il arrive que le ciel de Normandie flamboie, il est plus fréquent qu'il s'éteigne et soit ouaté de brume. Sous un tel ciel, la description sera plus typique, plus vraie, et aussi plus sévère : petite vengeance du Rouennais contre la tristesse du pays natal, qui lui inspire autant d'amour que de mauvaise humeur.

Il faut au peintre beaucoup d'habileté, s'il fait exprès d'appauvrir sa palette. Que l'on considère ici les valeurs fondamentales et les touches complémentaires, on mesurera l'habileté de Flaubert. Ciel *pâle,* collines *vertes,* îles *noires :* voilà les dominantes, les surfaces les plus largement uniformes. On constate que la couleur s'assombrit à mesure que le regard descend et que la surface considérée se rétrécit. Le *vert* des collines absorbe la lumière diffuse qui se dégage du ciel *pâle* ; mais ce vert tourne au *noir* sur la croupe des îles.

Il y a dans le tableau une seconde série de couleurs. Elles obéissent à une gradation inverse. Les plus claires sont en bas ou s'étagent au flanc

des masses sombres : broussailles *violettes*, miroitement des toits *luisants* de pluie. La plus foncée gagne en hauteur, sur le ciel clair : panaches *bruns*. Ainsi le brun assourdit et offusque presque la source de l'éclairage ; mais le violet et le blanc gris des ardoises mouillées adoucissent, aérent, animent presque les zones d'ombre.

On ne peut qu'admirer tant d'adresse à limiter et à composer ce panorama, à jouer en mineur des ressources de l'ombre et des subtilités d'une lumière pauvre.

B. Étude de quelques détails

1° *Le cadre.* — Le rythme de la première phrase s'emploie à mettre en valeur l'adverbe *confusément*. Mais cette confusion concerne surtout les limites de la ville, qui se dissout peu à peu dans la campagne. Le tableau de la ville proprement dite échappe à la confusion.

2° *Les navires à l'ancre...*, *le fleuve...*, ET *les îles...* — C'est la Seine qui donne son âme au paysage, *le fleuve*, comme il est dit avec une simplicité presque amicale. Flaubert lui consacre sa phrase type, une phrase à trois membres, qui vont s'élargissant. Le troisième est lié aux deux autres par un ET, ce *et* que Thibaudet a heureusement baptisé le *et* de mouvement, qui « accompagne ou signifie, au cours d'une description ou d'une narration, le passage à une tension plus haute, à un moment plus important ou plus dramatique, une progression » (*Cf.* A. THIBAUDET, *Gustave Flaubert*, p. 300). Cette progression concerne ici l'impression d'immobilité, ou plutôt de vie latente et de mouvement virtuel.

Les navires se tassaient dans un coin. La forme pronominale est autrement riche que ne le serait un banal « étaient tassés ». Elle prête aux navires un effort conscient pour se serrer les uns contre les autres, donc une volonté de stabilité, un désir de confinement. Avec : *le fleuve arrondissait sa courbe...*, la majesté de la phrase s'accroît. Le verbe est gros d'une comparaison implicite ; il fait penser à quelque animal mythologique au repos. Le troisième terme introduit une comparaison en forme : *semblaient sur l'eau de grands poissons noirs arrêtés ;* elle est introduite, un peu hypocritement, par le verbe « sembler » qui servait à Flaubert à dissimuler les métaphores, à économiser l'adverbe *comme*, à amortir les coups d'État de son imagination. Progrès dans la netteté de l'image ; progrès aussi dans l'évocation de l'énergie. Un poisson arrêté est toujours prêt à reprendre sa nage... Il est amusant de constater que les îles, sous cet univers quasi magique (miracle du brouillard et de l'altitude) ont l'air plus mobiles que les navires.

3° *Présence des hommes. Les cheminées des usines...* — La phrase respire encore selon un rythme ternaire. C'est le fragment du milieu, celui qui contient le verbe, qui est le plus long. — Il faut noter l'apparition du paysage industriel en littérature ; le charbon « de terre » vient à peine de recevoir ses lettres de noblesse. Aujourd'hui, *panaches* serait un cliché ; cette trouvaille a fait trop belle fortune. Le vol effiloché de ces panaches dépend de l'effort des cheminées qui les « poussent ». *Poussaient* explique *s'envolaient.* Encadré entre ces deux verbes d'énergie, et surtout entre les deux adjectifs *immenses* et *bruns* qui reçoivent l'accent, le mot *panaches* perd tout clinquant.

On entendait le ronFLEment des FONderies avec le CArillon CLair... — Il est à peine besoin de signaler les allitérations. La phrase de Flaubert aime mimer les bruits. Le mot *avec* est un substitut de la conjonction *et*, un outil à varier l'énumération. Son emploi est heureux ici. Il associe plus directement que la simple copule, il fond presque ensemble deux ordres de sons différents, par leur timbre et par leur signification ; à côté de la ville qui travaille, la ville qui prie.

4° *La lumière. Les arbres des boulevards, sans feuilles, faisaient des broussailles violettes...* — Voilà le détail spécifique, le propre de la saison et de l'heure. Avec leurs feuilles, les arbres auraient dessiné entre les maisons des coulées sombres. Au contraire, leurs branches dépouillées et humides accrochent des parcelles de lumière ; c'est avec le peu de rose épars dans le ciel pâle que se fabrique l'humble violet de cette aube. Le verbe *faisaient* est lui aussi un outil à masquer les comparaisons. Flaubert en use à bon escient. Ce mot neutre dégrade les arbres en figurants inertes ; il accroît leur passivité.

Le contraste est saisissant avec les verbes de la série du fleuve, où se comprime une invisible énergie.

Et les toits, tout reluisants de pluie, miroitaient... Flaubert a su trouver le verbe le plus expressif. *Briller* aurait eu trop d'éclat, *chatoyer*, trop de vie. *Miroiter* garde quelque chose de minéral ou de métallique, qui convient à un jeu de reflets.

Inégalement, selon la hauteur des quartiers. La notation est fine, ingénieuse même : les reflets, vifs ou hésitants, dessinent le relief (1). Flaubert n'a pas évité la lourdeur de l'adverbe, l'allure didactique du *selon.* Il n'y a pas assez de lumière pour que cette cascade de reflets sur les ardoises lavées fasse danser le paysage. Ces toits l'éclairent sans allégresse.

5° *Le plafond. Parfois, un coup de vent...* — Il faudrait scander cette phrase savante. Tout est tellement concerté chez Flaubert que l'explication de détail, relevant les moindres intentions, deviendrait lassante. *La côte Sainte-Catherine* est le seul nom de lieu. C'est aussi bien la limite du tableau, ultime repère pour le regard. Sous le vol des nuages, du point d'observation jusqu'à la lointaine falaise, Rouen fait bloc, et fait signe. *Les flots aériens... se brisent en silence :* c'est le dernier

---

(1) Décrivant Carthage dans *Salammbô*, Flaubert exploitera à fond l'effet de mobilité que produit la lumière, en frappant inégalement les maisons étagées sur les pentes; et la puissante immobilité des arbres. *« A mesure que le ciel rose allait s'élargissant, les hautes maisons inclinées sur les pentes du terrain se haussaient, se tassaient, telles qu'un troupeau de chèvres noires qui descend des montagnes. Les rues désertes s'allongeaient ; les palmiers, çà et là sortant des murs, ne bougeaient pas... »*

et le plus beau des contrastes ; immobilité de la ville sonore et, dans le ciel, dépense d'une énergie muette.

Flaubert n'a pas voulu, dans ce tableau, rivaliser par les mots avec la complexité infinie du panorama. Il lui a suffi d'appeler l'imagination du lecteur à collaborer avec lui. Il a réussi à imposer le sentiment de la présence lourde de la ville ; la puissance de cette évocation est due en partie à sa sobriété.

C. Préhistoire du texte

Les intentions de Flaubert deviennent plus claires, si l'on considère les différents états par lesquels est passée cette description. On peut le faire grâce à l'admirable instrument de travail que Mlle Leleu a mis entre nos mains, en publiant les brouillons de *Madame Bovary* (Conard, 1936). Chacun connaît la probité douloureuse de Flaubert, son acharnement. Rien de plus laborieux que la naissance de cette description, qui paraît si simple. Flaubert a tâtonné avant d'en concevoir le but et les caractères. Il était assailli de tentations et importuné de sa richesse. Voici donc, non pas toutes les ébauches antérieures — car il faut se borner — mais un choix instructif.

PREMIER ÉTAT.

Descendant en amphithéâtre
La rivière comme un grand arc étiré
Les flots blanchissant à la pointe des îles, qui semblaient de grands poissons noirs arrêtés.
Entre deux lacs
Le Champ de Mars, lac blanc à gauche et la prairie de Bapeaume, à droite. Des brumes flottaient dessus. La fumée des usines poussée par le vent sortait en tourbillonnant et se courbait comme des panaches. Les toits d'ardoise noirs trempés de pluie, luisants. Quelquefois, un grand coup de vent d'ouest chassait les brumes contre la côte blanche de Sainte-Catherine comme des flots légers qui se brisaient silencieusement contre la falaise. La ligne des boulevards, cercle jaune, çà et là interrompu comme une couronne d'or brisée en maint endroit (éd. Leleu, t. II, p. 353).

DEUXIÈME ÉTAT.

Descendant tout en amphithéâtre jusqu'au fleuve et noyée dans le brouillard, elle semblait se tenir entre deux lacs, le Champ de Mars à gauche, qui était blanc, et la prairie de Bapeaume à droite, qui était verte, tandis que s'étalant au-delà des ponts et peu à peu s'éparpillant inégalement, elle se répandait en filets comme de grandes rainures jusqu'au mol horizon traversé par une barre d'un livide sombre : la forêt des Sapins.

Ainsi vue d'en haut et presque à vol d'oiseau, la Seine arrondissant sa courbe dans la vallée semblait ne pas couler. Contre les maisons du port, les navires tassés, dont les mâts, comme des aiguilles perçaient le ciel gris avec une immobilité d'estampe.

[Les gens qui passaient sur les ponts avec leur parapluie semblaient des carapaces de tortues qui se traînaient sur le pavé]. [....] = *barré*.

Des taches blanches se roulaient contre les piles des ponts où l'on croyait voir, à cause des parapluies, des carapaces de tortues qui se traînaient sur le pavé.

La fumée des usines sortait à gros flocons des longs tuyaux de briques.

Les toits d'ardoise, tout reluisants de pluie, brillaient inégalement selon la position des quartiers. Les toits des églises, les flèches qu'interrompait inégalement la courbe jaune des boulevards ; quelquefois un grand coup de vent qui venait de l'ouest poussait contre la côte blanche de Sainte-Catherine les brumes? comme de grands flots légers qui se brisaient silencieusement contre une falaise. (éd. Leleu, t. II, p. 354).

EXTRAITS DES ÉTATS SUIVANTS.

— *Du troisième :* ... Les flèches des églises piquaient le ciel gris et les mâts pressés comme les lances d'un escadron...

... Les toits d'ardoise tout reluisants de pluie chatoyaient inégalement selon la hauteur diverse des quartiers.

Les boulevards coupés faisaient des bouquets violets...

— *Du quatrième :* ... Les navires amarrés tassaient leurs mâts comme un bataillon d'aiguilles...

— *Du cinquième :* ... Parfois un grand coup de vent balayait d'un seul souffle les vapeurs éparpillées, et quand il venait de l'ouest, les poussait vers la côte Sainte-Catherine, comme de grands flots légers qui venaient se briser en silence contre une falaise.

Un examen de ces rédactions dégage de nombreux enseignements.

1° Flaubert a repoussé *la tentation du didactisme.* Il a fini par supprimer toutes les notations géographiques, tous les noms propres, tout ce qui l'aurait transformé en guide pour touristes.

2° Il a recherché *l'unité et la sobriété.*

a) Sa plume accueille d'abord une foule de détails pittoresques ou cocasses. On voit aisément ce qui a fini par le guider dans son tri.

b) Il aime naturellement la couleur. Il avait prodigué les contrastes en noir et blanc : c'était brutal et trop facile ; le blanc a donc disparu. Il avait utilisé les tons chauds : le jaune, l'or. Cela nuisait à l'impression d'ensemble : il a éteint sa palette.

3° *Il a exterminé les comparaisons*, dont son premier jet était toujours grevé. On sait qu'il finit par se faire une coquetterie d'un ascétisme particulièrement difficile pour son imagination fertile. Le 24 mai 1855, il écrit à Louis Bouilhet, au moment même où il peine sur ce Rouen : « ... Rassure-toi : je me prive de métaphores, je jeûne de comparaisons. » (*Correspondance*, éd. du Centenaire, t. II, p. 2).

4° Il a poursuivi *le mot propre*. Ainsi *miroiter* n'a été trouvé que dans la rédaction définitive.

5° A force de sacrifices, de déplacements, il est arrivé à ranger les notations retenues dans *un ordre simple*, à construire vraiment un ensemble.

6° Enfin, il a imposé *un rythme varié* à ses phrases, une cadence et un équilibre capables de triompher de l'épreuve du « gueuloir ». Les phrases naissaient souvent pataudes, sans muscles et sans vertu musicale, sans force oratoire, sans élan.

II

LE VERTIGE D'EMMA

La brièveté même de la peinture de Rouen n'a pas permis d'oublier Emma. Si objective qu'elle paraisse, cette description joue un rôle dans la vie intérieure de l'héroïne, parce qu'elle fait brusquement exister l'immensité brutale de la cité, attendue et désirée.

Tout de suite, l'imagination d'Emma travaille. Entre le paragraphe descriptif et le paragraphe moral, le lien n'est assuré que par un modeste démonstratif : CES existences. « Les maisons », disait Flaubert. *Ces existences amassées*, traduit Emma. La solitaire d'Yonville ne s'arrête pas un instant à l'aspect extérieur de la ville. Elle pense aussitôt à la foule des êtres qui se pressent là. Rouen baigne pour elle non pas dans les vapeurs froides du matin, mais dans une sorte d'atmosphère passionnelle ou pécheresse...

Flaubert s'est appliqué à faire comprendre cette exaltation, en s'identifiant à son héroïne. Il est en sympathie avec elle. Mais l'ampleur emphatique de l'analyse ne va pas sans quelque ironie. En peignant Emma, Flaubert la juge. Certes, elle est lui, ou bien il est elle ; mais il demeure le créateur lucide qui prend du recul et châtie les illusions de sa créature par la façon dont il les décrit. Père et juge, indistinctement : il est peu de passages qui se prêtent aussi bien à faire saisir l'ambiguïté de la fonction du romancier.

— *Quelque chose de vertigineux*... La formule est lourde. Flaubert chargera à dessein cette phrase de mots longs et pesants : *existences* (qui exprime mieux que le simple *vies* la durée de destins singuliers et juxtaposés) ; *abondamment*. — La formule est vague. Elle est l'équivalent ironique du classique « je ne sais quoi ». Il serait logique, et banal, d'écrire qu'Emma est saisie de vertige en descendant vers ce gouffre d'hommes. Il est plus suggestif de faire *monter* de la ville vers Emma, avec les vapeurs du matin, une puissance confuse de trouble, un esprit d'égarement qui fait vaciller sa pauvre raison.

Et son cœur s'en gonflait... C'est une dilatation intérieure, un regain d'ardeur dans le désir. Mais Flaubert nous impose, non sans malice, une image physique : Emma respire à pleins poumons, elle dilate sa poitrine, pour mieux absorber cet air chargé de pensées et de passions.

Comme si... Voici l'explication. Pour Flaubert, on le sait de reste, Rouen est une ville matérialiste, peuplée de bourgeois cupides ou de lourdauds en proie à l'ennui. Mais Emma la voit à travers le prisme de son romantisme déréglé et de son délire : elle est peuplée d'*âmes* ; les vies intérieures y sont convulsées et pathétiques : ces *palpitations* ne peuvent être que le fait de la passion. Au demeurant, le mot *âme* est à deux fins : il peint l'exaltation d'Emma, il porte l'ironie de Flaubert : *Les cent vingt mille âmes* : ne s'amuse-t-il pas à parodier la formule en usage pour dénombrer une population ? Mme Bovary communie donc avec une population tout entière. Cette démesure de son imagination a une sorte de grandeur épique. Elle devient vite pitoyable, quand la phrase se casse, et dénonce l'illusion : *des passions qu'elle leur supposait.*

— *Son amour s'agrandissait devant l'espace*... Cette phrase est belle. L'ironie disparaît ici. Flaubert ne veut pas dégrader trop vite son héroïne. Condamnée à une vie étriquée, à une dissimulation mesquine, Emma éprouve devant cet horizon brusquement ouvert le sentiment d'une libération, d'une sorte de renaissance. Le pathétique, dit quelque part Saint-Exupéry, c'est le sentiment de l'étendue. Pour Emma, cet espace ardent devient une sorte de miroir spirituel.

Et s'emplissait de tumulte aux bourdonnements... L'exaspération nerveuse d'Emma transforme et multiplie toutes ses perceptions. Avec des rumeurs *vagues*, elle fait un tumulte : de l'effervescence, un vaste concert, des appels, des cris de joie, des rires, des applaudissements, on peut imaginer ce que l'on voudra. Rouen agit sur elle comme une drogue.

— *Elle le reversait au-dehors*... L'apparition de Rouen a créé une autre Emma, Emma crée un autre Rouen. Elle projette *sur les places, sur les promenades, sur les rues* (on sent que la diligence se rapproche, et permet maintenant de tout discerner de la ville) les couleurs et les dimensions de son rêve. Flaubert a soigné l'antithèse finale, qui dit tout. La *vieille cité normande* se mue en une *Babylone*, métropole barbare de l'ivresse et du péché.

A Louis Bouilhet, lettre du 24 mai 1855, déjà citée : « Le mot est lâché. Babylone y est, tant pis ! Tout cela, je le crois, frise bougrement le ridicule. C'est trop fort. Enfin, tu verras. »

***

CONCLUSION

Ce court passage de *Madame Bovary* est d'une richesse particulière. C'est un chef-d'œuvre de description orientée, une prouesse technique, laborieusement réalisée. C'est une étape décisive de la destruction morale d'Emma, un curieux mélange d'attention sympathique et d'ironie vengeresse.

Rouen est vu à la fois par les yeux d'un indigène blasé, et par les yeux d'Emma. A peine reconnue, la ville est transfigurée par son égarement, par sa fièvre. Flaubert prenait un âpre plaisir à ce contraste : d'un côté, une ville de province banale, engourdie, estompée par le brouillard ; de l'autre, la forge du bonheur coupable, le centre magique où s'opère, par contagion ou par communion, dans une ardeur d'épopée, la promotion d'un amour.

Rouen souffre autant de cette mesquinerie que de cette folle métamorphose, et le Normand révolté était deux fois satisfait. Mais la pitoyable Bovary, elle, gagne beaucoup à ce délire. Elle gagne en humanité, malgré les proportions de son rêve, qui confine à l'intoxication, et qui donnait, on

vient de le voir, des inquiétudes au goût de Flaubert. C'est essentiellement une femme d'imagination. Elle est à la recherche de secrets pour changer le monde. Elle s'est empoisonnée d'images romanesques et de chimères romantiques. Elle n'a pas pu faire ce voyage de noces ou cette escapade dans les Orients fabuleux dont elle avait la nostalgie. Ce qui lui est donné, c'est pour de piètres rendez-vous une descente misérable sur une ville triste dans une patache démantibulée. Pour comprendre la déchéance d'Emma, la dureté de son destin et la protestation fougueuse d'une imagination qui refuse encore de se rendre, il faut être attentif à un effet de contrepoint, qui achève de donner sa beauté et sa signification à notre page.

Au chapitre XII de la deuxième partie, Emma se voit descendre en rêve, dans un équipage somptueux, vers une cité flambant d'exotisme où l'attend le bonheur : « Au galop de quatre chevaux, elle était emportée... Souvent, du haut d'une montagne, ils apercevaient tout à coup quelque cité splendide avec des dômes, des ponts, des navires, des forêts de citronniers et des cathédrales de marbre blanc, dont les clochers aigus portaient des nids de cigognes... On entendait sonner des cloches, hennir des mulets, etc. C'est là qu'ils s'arrêteraient pour vivre... *et la suite.* »

Ce qu'elle a eu, c'est ce matin d'hiver au-dessus de Rouen, et elle en a fait Babylone.

APPENDICE

Rouen vu par Maupassant

Il fallait être Maupassant pour oser refaire, après Flaubert, une description de Rouen. Ce serait un exercice très profitable que de comparer ces deux textes.

Dans *Bel Ami* (1885), la description de Rouen est un pur morceau de bravoure. Duroy vient d'épouser Madeleine. Il conduit sa femme en visite chez ses vieux parents, qui tiennent une auberge dans la banlieue de Rouen. On est en mai. Gravissant la côte de Canteleu, les « Parisiens » s'arrêtent à point nommé pour jouir du panorama. Le romancier, en regardant longuement le site et la ville par leurs yeux, n'entend que faire la preuve de sa virtuosité. Il décrit pour le plaisir, pour vaincre une réalité prestigieuse avec des mots. C'est, si l'on veut, du réalisme pur et gratuit, ce que n'est jamais le réalisme de Flaubert. Qu'on en juge.

Ils venaient de s'arrêter aux deux tiers de la montée, à un endroit renommé pour la vue, où l'on conduit tous les voyageurs.

On dominait l'immense vallée, longue et large, que le fleuve clair parcourait d'un bout à l'autre, avec de grandes ondulations. On le voyait venir de là-bas, taché par des îles nombreuses et décrivant une courbe avant de traverser Rouen. Puis la ville apparaissait sur la rive droite, un peu noyée dans la brume matinale, avec des éclats de soleil sur ses toits, et ses mille clochers légers, pointus ou trapus, frêles et travaillés comme des bijoux géants, ses tours carrées ou rondes coiffées de couronnes héraldiques, ses beffrois, ses clochetons, tout le peuple gothique des sommets d'églises que dominait la flèche aiguë de la cathédrale, surprenante aiguille de bronze, laide, étrange et démesurée, la plus haute qui soit au monde.

Mais en face, de l'autre côté du fleuve, s'élevaient, rondes et renflées à leur faîte, les minces cheminées d'usines du vaste faubourg de Saint-Sever.

Plus nombreuses que leurs frères les clochers, elles dressaient jusque dans la campagne lointaine leurs longues colonnes de briques et soufflaient dans le ciel bleu leur haleine noire de charbon.

Et la plus élevée de toutes, aussi haute que la pyramide de Chéops, le second des sommets dus au travail humain, presque l'égale de sa fière commère la flèche de la cathédrale, la grande pompe à feu de la Foudre *semblait la reine du peuple travailleur et fumant des usines, comme sa voisine était la reine de la foule pointue des monuments sacrés.*

Là-bas, derrière la ville ouvrière, s'étendait une forêt de sapins ; et la Seine, ayant passé entre les deux cités, continuait sa route, longeait une grande côte onduleuse boisée en haut et montrant par places ses os de pierre blanche, puis elle disparaissait à l'horizon après avoir encore décrit une longue courbe arrondie. On voyait des navires montant et descendant le fleuve, traînés par des barques à vapeur grosses comme des mouches et qui crachaient une fumée épaisse. Des îles, étalées sur l'eau, s'alignaient toujours l'une au bout de l'autre, ou bien laissant entre elles de grands intervalles, comme les grains inégaux d'un chapelet verdoyant.

Le cocher du fiacre attendait que les voyageurs eussent fini de s'extasier. Il connaissait par expérience la durée de l'admiration de toutes les races de promeneurs.

Bel Ami, Deuxième partie, I.

***

On se contentera d'orienter la réflexion et la recherche :

1° Pour quelques instants, Duroy et Madeleine deviennent des promeneurs anonymes, les émules de milliers de touristes qui ont fait halte au bon endroit. Rien de plus révélateur que le recours au pronom *on.*

2° Maupassant multiplie les noms propres, les détails techniques ou curieux, tout ce que Flaubert s'est appliqué à éliminer. Il veut à la fois montrer, faire comprendre et faire valoir.

3° Peintre de l'espace, Maupassant laisse un grand rôle à la vallée, où la ville n'occupe que sa place. Elle s'offre et étale passivement ses merveilles. Le fleuve seul est vivant, des îles d'amont aux îles d'aval.

4° Maupassant se donne la lumière la plus favorable à une exploration gourmande : celle d'un soleil matinal de mai. Flaubert se l'était, à multiple dessein, refusée.

5° Maupassant cherche à dégager l'âme du paysage urbain. Il tire son caractère du fourmillement des édifices religieux et, sur la rive ouvrière, du pullulement des cheminées d'usines. Le romancier a exploité avec adresse et complaisance ce contraste. Où Flaubert avait simplifié, il détaille.

6° Il est aisé de voir que certaines phrases sont des échos ou des reprises de Flaubert, sinon des répliques. Ainsi de l'étude des jeux du soleil sur les toits. Ainsi de l'évocation des îles. Sobre de comparaisons à l'instar de son maître, Maupassant en a tout de même laissé une ou deux, par coquetterie, pour mieux faire apprécier sa discrétion. La personnification passagère des tours et des cheminées ne nuit pas à cette discrétion.

Cette page est belle. Mais elle saisit moins que celle de Flaubert. Elle est plus facile. C'est un admirable devoir d'écolier, qui s'est amusé à en remontrer à son maître. Mais la description de Rouen chez Flaubert, prise dans la pâte du roman, bénéficie de toutes les richesses de l'œuvre qu'elle enrichit à son tour. Dans *Bel Ami*, on a une somptueuse illustration hors texte, pur prétexte à virtuosité. Dans le Rouen de *Madame Bovary*, on respire l'âme même du livre.

ROGER PONS.

L'influence de J.-J. Rousseau sur la sensibilité littéraire à la fin du XVIIIe siècle :

GŒTHE, *Werther*; BERNARDIN DE SAINT-PIERRE, *Paul et Virginie*

(Plan d'études pour l'Agrégation des Lettres modernes) [1]

Limites historiques : De la *Nouvelle Héloïse* (1761) coïncidant avec l'introduction en France de Gessner et d'Ossian, à *Atala* (1801) et *René* (1802) où se combine la triple influence de Rousseau, de Gœthe et de Bernardin.

INTRODUCTION

Place de Rousseau dans l'histoire de la sensibilité européenne : préparée par Fénelon, Marivaux, Thomson, Gray, Richardson et son traducteur Prévost, le drame sensible anglais avec ses admirateurs et adaptateurs français (Diderot). La **notion de sensibilité** chez R., en rapport avec son tempérament : textes caractéristiques, *Nouv. Hél.* I, XXVI déb. ; *Premier Dialogue*, éd. Pléiade (1959), 672 et n. 3, 803 et n. 4, 805 ; son fondement philosophique dans la théorie de l'« amour de soi », *ibid.* 669 et n. 1, LXVI. **Rousseau écrivain sensible** : agit comme romancier (influence européenne de l'*Héloïse* jusque vers 1850), comme auteur des *Confessions* et *Rêveries*, aussi (pour mémoire) comme botaniste et musicien. Pour mémoire aussi, les manifestations paralittéraires de sa sensibilité dans les domaines religieux (Vicaire Savoyard; « extases » des *Rêveries*), pédagogique (éducation des sens et du cœur), philosophique (idéal sentimental du « bon sauvage », dont R. n'est pas l'initiateur mais l'interprète le plus éloquent).

I. LA *NOUVELLE HÉLOISE* ET SON INFLUENCE AVANT *WERTHER* (1774).

1° **Rousseau romancier sensible.** Bien que son influence se mêle presque inextricablement à celle de ses prédécesseurs Marivaux, Prévost et Richardson (traduit autour de 1750) et qu'il reprenne les longues digressions didactiques du dernier, la *Nouvelle Héloïse* est originale par les **motifs romanesques** que popularise encore l'estampe (le précepteur amoureux, les « monuments des anciennes amours »), par la **morale des belles âmes,** morale ambiguë (droits de la passion, réhabilitation du mariage) mais faisant appel à l'énergie (« sublimation » de la passion, indiquée dans le titre), par son **aspect social** (idéal patriarcal, critique des préjugés nobiliaires, sympathie pour les humbles), par son **esthétique** (rébellion contre les canons de la culture française, réhabilitation de la poésie, et éloge de la musique italienne), par sa **charge poétique** (poésie de la moyenne montagne, sens de l'écoulement du temps, douce mélancolie du souvenir, personnage semi-autobiographique de Saint-Preux).

2° **Succès et influence du roman**. On ne peut étudier isolément son influence que jusque vers

(1) Ce plan renvoie aux indications bibliographiques générales données dans l'*Information littéraire* de septembre-octobre 1959, et complétées ici.

1782, où paraissent première partie des *Confessions* et *Rêveries*, tandis que commence à se faire sentir en France l'action de *Werther*. Une partie de la critique souscrit à l'accueil enthousiaste du public, mais R. est en butte aux censures d'ordre moral provenant des milieux catholique et protestant, d'ordre esthétique venant des Philosophes, qui l'accusent d'invraisemblances, voire (Voltaire) d'insulte à l'esprit français. Le parallèle avec Richardson devient un lieu commun de la critique. L'influence immédiate est exagérée par Mornet, (préf. de son éd.), à corriger par Servais Étienne (*Le genre romanesque en France* [...], Bruxelles, Mém. Acad. roy., Lett., XVII, 1922), qui fait mieux la part des interférences de l'action de Prévost, Richardson et autres. Parmi les moins médiocres des romanciers exploitant le succès de l'*Héloïse*, Dorat illustre la tendance moralisatrice qui triomphe désormais (réhabilitation de la fidélité en amour). Chez Restif de La Bretonne, encore à cette date moraliste éducateur plutôt que romancier, l'influence de l'*Emile* est plus profonde que celle de l'*Héloïse*. Une abondante production, rousseauiste en surface, maintient le roman (presque toujours épistolaire) dans les strictes limites de l'étude des passions et des sentiments, à l'exclusion de tout pittoresque extérieur, et de tout réalisme, malgré Richardson.

II. LE JEUNE GŒTHE LECTEUR DE ROUSSEAU ET AUTEUR DE *WERTHER*.

1° **Succès et influence en Allemagne de l'Héloïse** avant *Werther*. Le roman, très lu, et en français, et dans une médiocre traduction parue dès 1761, rencontre l'hostilité générale de la critique (proche d'esprit des milieux philosophiques français) qui préfère Richardson. Il est défendu par les représentants de la « Philosophie du Sentiment » (Hamann) et les âmes sensibles (Wieland, Herder et sa fiancée), et trouve en Suisse d'actifs champions : Julie Bondeli à Berne, Suzanne Curchod (future Mme Necker, mère de Mme de Staël) à Genève, J. H. Fuessli à Zurich puis à Londres. Fièvre à la fois rousseauiste et shakespearienne chez les jeunes dramaturges du *Sturm und Drang* entre 1770 et 1775 (Klinger, Lenz, Gœthe — derniers échos dans les *Brigands* de Schiller vers 1780).

2° **Gœthe et Rousseau**. En contact dès son enfance avec la culture française, Gœthe s'enthousiasme à l'Université de Leipzig, puis à Strasbourg où il rencontre Lenz et Herder, pour l'*Emile* et l'*Héloïse*. *Werther* fond en un ensemble artistique des éléments et une atmosphère littéraire empruntés à la *Nouvelle Héloïse* (et secondairement au *Pasteur de Wakefield* de Goldsmith) avec des épisodes vécus à Sesenheim, à Wetzlar et à Francfort, de 1770 à 1773 (v. *Poésie et Vérité*, liv. X-XIII). L'idylle rustique et la satire de la médiocrité citadine, le rêve du bonheur à trois, les droits de la passion, la hiérarchie des âmes, se retrouvent d'un livre à l'autre ; mais l'originalité de Gœthe éclate dans l'intensité tragique, la concentration et la progression dramatique. Centré sur le héros, ce roman-confession viendra renforcer l'influence des écrits autobiographiques de R. en même temps que celle de l'*Héloïse*. La « Nature », à la fois au sens pittoresque et au sens philosophique, occupe dans ce roman une place dont aucune œuvre française du temps n'offre encore l'équivalent.

III. LE SENTIMENT DE LA NATURE EN FRANCE ENTRE LA *NOUVELLE HÉLOISE* ET *PAUL ET VIRGINIE*.

La formule d'Horace, *ut pictura poesis*, empêche tout progrès de la poésie ou de la prose descriptive (v. M. M. Cameron, *L'Influence des* Saisons *de Thomson sur la poésie descriptive en France* [...], Paris, 1927), en entretenant une confusion entre les procédés de la peinture et ceux de la littérature. Lessing (*Laocoon*, 1766) dénonce cette fausse assimilation, mais ses idées ne seront pas connues en France avant longtemps. La prose s'ouvrira plus vite au pittoresque que la poésie, parce que l'étroitesse du goût et la pauvreté de la langue noble condamnent à l'échec, avant 1825-1830, toute tentative pour introduire la simple nature dans une œuvre en vers. R. lui-même, malgré le célèbre passage sur le « vert devant [ses] fenêtres » à Annecy, est un coloriste pauvre. Toutefois la thèse sévère de Mornet, qui marque bien les limites de R. comme peintre de la nature, doit être élargie par celles de G. Charlier, *Le Sentiment de la nature chez les Romantiques français*, 1762-1830 (Bruxelles, Mém. Acad. roy., Lett., IX, 1913), de R. A. Rice « Rousseau and the Poetry of Nature in XVIIIth Century France », *Smith College Studies* [...], vol. VI (1925) n°s 3-4) et surtout de M. L. Buchner, *A Contribution to the Study of the Descriptive technique of J.-J. R.*, Johns Hopkins U. P. et Belles-Lettres, Paris, 1937). Le bilan de l'influence de R. peut s'établir comme suit :

1° **Éléments restrictifs**. L'amour très réel de R. pour la nature ne se traduit littérairement de façon « désintéressée » ni chez lui, ni chez ses disciples au XVIIIe siècle. Ses paysages sont tantôt d'un apologiste religieux dans la tradition chrétienne (lever de soleil de la *Profession de Foi*), tantôt d'un lecteur de l'*Astrée* (v. Rice, ch. II) et de *Télémaque* célébrant la vertueuse simplicité des campagnes par opposition aux fausses séductions du luxe urbain. Son goût pour la botanique déforme moins son amour de la nature, mais il tend à le limiter (R. ignore la mer). La tradition apologétique nous vaudra, et Bernardin, et Chateaubriand ; mais les « descriptifs » en vers restent prisonniers du cadre de la poésie scientifique ou didactique, sans oser (sauf Roucher, qui en est puni) ajouter aux maigres ressources de la langue (périphrases de Delille) celles des vocabulaires techniques. Le **goût des bergeries** n'a épargné ni les traducteurs de Gessner, ni Rousseau et ses successeurs (Rice, ch. III et V). La fausseté attendrissante de l'idylle est prolongée par Léonard, Berquin et Florian jusqu'à Bernardin, chez qui heureusement la vérité des paysages rachète bien des faiblesses. C'est à ce dernier que revient le mérite d'une révolution dans la peinture de la nature extérieure, révolution que n'avaient pu susciter à elles seules les influences étrangères : Ossian et Young n'ont guère alors que des effets livresques (landes brumeuses, hymnes à la mélan-

colie) sur la poésie française, incapable de se libérer des conventions de l'érotisme, et qui ne progresse que dans la technique du vers (Bertin, Chénier).

2° **Mérites de Rousseau.** Malgré le fréquent artifice des contrastes, son « riant » pays de Vaud et son « sauvage » Valais sont nouveaux par **la localisation géographique,** substituée à la composition, à partir d'éléments conventionnels, de paysages interchangeables. C'est par l'*Héloïse,* plus que par les *Alpes* du Suisse Haller, que le sentiment de la montagne entre dans la littérature (v. C. E. Engel, *La littérature alpestre en France et en Angleterre au XVIII*e *siècle,* Chambéry, 1930). C'est au Rousseau de la *Nouvelle Héloïse* que Lamartine et les autres romantiques français doivent le « paysage état d'âme » dont un épisode de la première partie offre un bel échantillon (lett. XXVI, Saint-Preux à Meillerie ; R. est d'ailleurs ici débiteur de Pétrarque). Cet accord entre l'âme et la nature extérieure, lequel s'exprime à la fin du siècle en Angleterre chez les lakistes, fournit le motif romantique avant la lettre de la navigation sur un lac ou de la rêverie au bord du lac (*Nouv. Hél.,* IV, lett. XVII et *Rêv.,* 5e prom.).

IV. DES *CONFESSIONS* AU « MAL DU SIÈCLE » : ROUSSEAUISME, WERTHÉRISME ET ÉGOTISME.

La publication en deux temps (1782 et 1789) des « Mémoires » de R. attendus par le public et redoutés par ses ennemis, est préparée psychologiquement par le climat de polémiques qui entoure les circonstances de sa mort (1778), présentée souvent comme volontaire.

Précédée de divers ouvrages ou fragments posthumes, et des *Dialogues,* la première partie des *Confessions* paraît en même temps que les *Rêveries* ; dans les deux œuvres règne la même nostalgique « recherche du temps perdu », concordance qui les associe une fois pour toutes dans l'esprit des lecteurs, lesquels goûteront moins les six derniers livres des *Confessions* (à l'exception du septième, consacré à Venise), dont le ton généralement sombre reflète l'obsession du « complot ». Jean-Jacques, Saint-Preux, Julie et Emile sont unis, parfois confondus, dans l'admiration des pélerins venus visiter la tombe de l'île des Peupliers, le bosquet de Julie ou la maison des Charmettes. L'**iconographie** multiplie les vues de ces sites littéraires et les portraits du Promeneur solitaire, en attendant que la Révolution confère un caractère quasi officiel au « culte » de Jean-Jacques, dont les cendres sont transférées au Panthéon en octobre 1794 (v. Monglond). Le prestige de l'homme aux yeux de personnages célèbres de tout ordre (Prince de Ligne, Mirabeau, Corancez, Sade, Ducis, Grétry...) est un fait important d'histoire des idées. Ce « **culte de la personnalité** » se manifeste par des pièces de théâtre dont il est le héros, par toute une littérature d'*Eloges de Rousseau* en 1790-1791, par le premier livre de Mme de Staël, qui lui est consacré (1789), par la grande édition de ses œuvres (1788-1793) à laquelle collaborent notamment Séb. Mercier, admirateur de Schiller, et Le Tourneur, traducteur de Shakespeare (v. l'art de Cl. Pichois, *R.L.C.,* juillet-septembre 1959).

Si de nombreux écrivains (Dorat, Florian, Mme Roland, Gœthe...) ont lu alors les *Confessions* (qui suscitent de nouveau de chaudes polémiques), l'action exercée par l'ouvrage sur l'évolution des lettres françaises est difficile à saisir à l'état pur. *Confessions* et *Rêveries* **n'agissent guère sur la poésie** ; le seul grand poète du temps, Chénier, doit fort peu à R. Répandant le goût de la vie simple et des paisibles jouissances, elles ne suscitent pourtant aucune tentative de « poésie intime » avant Lamartine et Sainte-Beuve, qui d'ailleurs chercheront leurs modèles en Angleterre ; enrichissant l'analyse psychologique des voluptés du souvenir, elles n'inspirent, malgré la vogue de la poésie scientifique, que de médiocres poèmes comme *Les Souvenirs* de Legouvé (1798). La seule action exercée par R. — action qui ne se limite pas à la poésie — renforce celle, idéaliste et moralisante, de la poésie allemande : elle tend à hâter la disparition des bagatelles galantes ou licencieuses et à favoriser, avec l'inspiration religieuse, le renouveau des grands genres. Cet aspect du rousseauisme prépare le *Génie du Christianisme.*

Il prépare aussi le **Mal du siècle** (il n'est pas paradoxal que *René* soit un épisode du *Génie*). La naissance du roman autobiographique est ici précédée et favorisée par la transformation de la littérature épistolaire, gagnée à la sensibilité et à la mélancolie (Mme Roland, Ducis : échantillons dans Lanson, *Choix de Lettres du XVIII*e *siècle*), tandis que le *mot* « romantique », introduit par les traducteurs d'ouvrages anglais, reçoit sa consécration sous la plume de Rousseau (5e Prom.) L'esprit des *Confessions* ne se retrouve sous sa forme directe, voire brutale, que dans un petit nombre d'ouvrages (*M. Nicolas ou le cœur humain dévoilé* de Restif). Les influences conjointes des *Confessions,* des *Rêveries,* de l'*Héloïse* et de *Werther,* suscitent d'abord (chez Léonard, Loaisel de Tréogate...) des romans, à l'occasion des drames (*Dernières aventures du jeune d'Olban* de Ramond) proprement werthériens, plus sombres que les fictions de la période précédente, qui tiraient de l'*Héloïse* des leçons d'optimisme (sur l'influence, relativement tardive en France, de *Werther,* v. Baldensperger, *Gœthe en France,* Paris 1904). En même temps Saint-Preux et Werther sont à l'origine, en France et à l'étranger, d'une lignée de héros romantiques, animant des ouvrages de forme variable, mais tous d'inspiration en partie autobiographique : romans par lettres (*Jacopo Ortis*) ou en forme de confession (*Oberman, Adolphe, René*) poèmes (*Childe Harold's Pilgrimage* de Byron). Proche du roman autobiographique, qui avant 1800 reste embryonnaire en France (v. Merlant, *Le roman personnel de R. à Fromentin,* Paris, 1905) le « roman de formation », genre fécond en Allemagne (Gœthe, Jean-Paul), doit beaucoup à *Emile* ; il n'a guère inspiré chez nous, sous une forme d'ailleurs dogmatique, qu'une médiocre admiratrice de R., Mme de Genlis. Par contre l'égotisme de Stendhal se rattache sans doute directement à celui de Jean-Jacques, dont l'influence sur H. Beyle a été plus profonde et plus durable que ne le laissent supposer les apparences (v. l'art. de Brombert, *R.S.H.,* octobre-décembre 1958).

V. LE RENOUVELLEMENT DE LA SENSIBILITÉ PAR L'EXOTISME : BERNARDIN DE SAINT-PIERRE.

Bibliographie sur Bernardin dans Trahard *Maîtres de la sensibilité* [...] IV, 303-316, et son édition de *Paul et Virginie*. L'étude de ce texte devrait être prolongée par la lecture, sinon de l'intéressant mais difficilement accessible *Voyage à l'Ile-de-France*, du moins des 1re et 10e *Etudes de la Nature*, ouvrage auquel se rattachait à l'origine *Paul et Virginie*.

1° **Bernardin disciple de Rousseau** est à étudier dans l'édition Souriau (Paris, S.T.F.M., 1907) de son ouvrage inachevé sur *La vie et les ouvrages de J.-J. R.*, précieux pour l'intelligence du sentiment de la nature chez le maître et chez le disciple (quelques croquis de paysages des environs de Paris, remarquables par leur fermeté et leur atmosphère), et cristallisant l'opposition R.-Voltaire, aspect majeur du culte de J.-J. On y verra comment R. forma le projet de faire continuer par Bernardin son fragment *Emile et Sophie*, et qu'il eut communication des premières ébauches des *Etudes de la Nature*.

2° Bernardin continue à traiter les lieux communs de l'**idylle**. Mais son analyse des émotions de l'amour naissant chez l'adolescent — thème qui remonte à la traduction par Amyot du *Daphnis et Chloé* de Longus, et particulièrement cher à l'érotisme du XVIIIe bien avant le Chérubin de Beaumarchais — est renouvelé par la conception que lui a transmise l'auteur de l'*Emile* du rôle éducatif de l'amour (cette conception est reprise dans la XIIe *Étude*). L'exemple du solitaire de Montmorency et de Môtiers-Travers a contribué à la vulgarisation par l'auteur de *Paul et Virginie* (éd. Trahard, p. 166-sqq.), du **thème littéraire de l'Ermite**, que reprendra Chateaubriand dans *Atala*, *René* et *Les Martyrs*.

3° Moins gauche dans *Paul et Virginie* que dans le reste des *Études*, l'**apologétique chrétienne** de Bernardin marque un retour en arrière par rapport à R., dont il regrette l'indulgence vis-à-vis de l'athée Wolmar. Mais son application à l'apologétique des modes « sensibles » (ruines, tombeaux, mélancolie : v. XIIe *Étude*) annonce directement le *Génie du Christianisme*.

4° Comme **peintre de la nature**, Bernardin est un maître qui balaie toutes les pauvretés conventionnelles de ses prédécesseurs, R. compris. (Cet aspect bien étudié dans Charlier). De même que l'intérêt pour la montagne, imposant à l'observateur une optique inhabituelle (fait remarqué par R., *N.H.*, I, XXIII), renouvelle l'architecture du paysage littéraire, de même les couleurs éclatantes et contrastées qu'offrent faune et flore dans des continents encore peu familiers vont obliger les écrivains à se défaire de la misérable palette traditionnelle avec ses « ors », ses « pourpres », son « argent » et son « cristal ». La richesse métaphorique des notations de couleur, le sens des nuances, déjà remarquables dans le *Voyage à l'Ile-de-France*, progressent encore dans *Paul et Virginie* (v. notes de l'éd. Trahard). Cet exotisme polychrome n'a d'équivalent ni chez le « Grec » Chénier, ni chez ces « coloniaux » que sont Léonard, Parny, Bertin.

5° Si comme coloriste B. ne doit rien à R., c'est bien la leçon de R. qu'il met à profit dans sa **prose musicale**. Telles pages de *Paul et Virginie* (éd. Trahard, p. 130-132) font penser à un dialogue lyrique, plus soutenu que ceux du *Devin de Village*, mais comme eux à mi-chemin entre l'idylle et l'opéra. Certaines descriptions de paysages sont « des chefs-d'œuvre de diction » (mot que R. appliquait sans modestie aux meilleures pages de la IVe partie de l'*Héloïse*) au même titre que bien des passages des *Rêveries*. Voir dans l'*Histoire de la langue française* de F. Brunot (VI, II-2, p. 2066 sqq.) une étude technique de la musique de la phrase chez R. et chez Bernardin, lequel sur ce plan encore est le prédécesseur immédiat de Chateaubriand.

CONCLUSION

1° **Aux origines de l'individualisme et de l'égotisme littéraires.**

J.-J. R. et Bernardin de Saint-Pierre, écrivains « de l'école germanique » selon Mme de Staël, ont agi dans le même sens que *Werther*. Le roman de Gœthe seconde l'action propre de l'*Héloïse* et des *Confessions*, lesquelles élargissent et renouvellent l'art de l'analyse psychologique en y introduisant l'étude des **effets affectifs de la mémoire** et en substituant à la pratique des moralistes classiques (description des manifestations extérieures des passions telles qu'elles se révèlent à des tiers, dans le discours, le silence et les gestes), l'**introspection** appliquée à des **tempéraments individuels** qui se veulent différents de l'humanité moyenne. La curiosité pour le « caractéristique » dont se réclamera la Préface de *Cromwell*, et la préférence accordée à l'art de Shakespeare sur celui de Racine, doivent beaucoup à ces écrits dont les auteurs n'ont pas hésité à inclure le pathologique ou le morbide dans leur exploration du conscient et du semi-conscient.

2° **Aux origines de l'idéalisme romantique**.

Le renouvellement de la poésie qu'appelle de ses vœux Mme de Staël, se fera comme elle le croit par la substitution aux légèretés spirituelles et caustiques, du **sens de l'enthousiasme et de l'énergie**. La rénovation morale voulue par R. est ici l'impulsion initiale ; on retrouve dans l'opposition entre la poésie d'ancien régime et celle qu'instaureront les romantiques, l'opposition Voltaire-Rousseau développée entre autres par Bernardin. Ajoutons que le cadre chronologique ne permet ici que d'indiquer la transformation, dont Mme de Staël elle-même est responsable — dans l'esprit de la sensibilité rousseauiste — de la « critique des défauts » en « critique des beautés » (mot de Chateaubriand).

3° **Renouvellement de l'expression littéraire**.

Dans la révolution préromantique de la prose française, qui précède la révolution romantique du vers, R. a joué le même rôle que la révélation de Chénier une génération plus tard ; et sur chacune des avenues qui relient un siècle à l'autre, on retrouve Bernardin de Saint-Pierre entre Rousseau et Chateaubriand.

Jacques VOISINE.

La pédagogie du Latin

Nous avons reçu quelques lettres, à la suite de l'article de Mme M. Sénéchal : Le latin par la lecture des textes suivis (Un témoignage, Une doctrine) *paru dans le numéro* 3 *de* 1959 *(mai-juin), et de celui qui lui faisait suite dans le numéro* 4 *:* Pour un rajeunissement de la pédagogie du latin (Jean Beaujeu *et* Michel Rambaud).

Les textes suivants nous ont paru mériter d'être mis sous les yeux de nos lecteurs.

Madame,

J'aurais dû vous dire plus tôt quelle joie m'a procurée la lecture de votre article de juin dans l'*Information littéraire*, sur le latin par la lecture. C'est depuis longtemps l'orientation de mes efforts. Je vous remercie d'avoir chaleureusement pris parti pour cette méthode.

Jean Girard,
Professeur au lycée de Versailles.

Madame,

Vous exprimez très exactement la méthode à laquelle je suis arrivé en partant des mêmes considérations que vous.

Je ne reprends donc pas votre article terme à terme. Je me contente de deux ou trois considérations.

1° J'ai sauvé un élève de *première* en lui faisant reprendre dans les premières heures, l'analyse grammaticale et logique française. Je lui avais mis dans les mains un petit manuel où la transposition du français en latin était rendue toute naturelle.

2° J'empêche tout élève de faire la « construction ». Je répète à satiété : » Les latins comprenaient au fur et à mesure qu'ils lisaient. D'ailleurs, que faites-vous pour vos textes anglais? »

3° On n'insistera jamais assez sur l'importance du contraste, aussi bien pour le sens des mots que pour le sens des phrases. Mon premier exercice, pour un élève nouveau, est de lui démontrer qu'il ne comprend le français que par le contexte, et qu'il est incapable de me déterminer le sens exact d'un mot hors d'une phrase, et d'une phrase hors du texte.

Qui dira le mal des phrases séparées, soi-disant destinées à illustrer des règles? Ces fameuses règles que certains récitent comme des perroquets sans les reconnaître dans les textes. Sans compter le mal fait à l'élève, pour qui un texte latin devient un assemblage incoordonné de phrases, sinon de mots.

Quand j'enseignais, je faisais faire une demi-heure par semaine, en classe, de version sans dictionnaire. Les professeurs qui ne croient pas à votre méthode devraient faire cet exercice. J'affirme qu'il évite définitivement le petit nègre et le non-sens. Maintenant encore, mes élèves particuliers s'interdisent d'ouvrir le dictionnaire pendant la première demi-heure consacrée au travail de la version. Les résultats sont indiscutables.

Certes, votre méthode fait appel à une saine intuition. Mais peut-il en être autrement? Les élèves qui y échouent complètement sont probablement irrécupérables. Et est-ce une méthode « scientifique » que cette « construction » qui empêche d'acquérir le « sens » du latin? Quant au vocabulaire et à la stylistique, seule une certaine masse de textes permet de les acquérir : par la répétition devenue agréable.

Edmond Viglieno,
Conservateur de la Bibliothèque de Cannes.

Madame,

Un collègue m'a communiqué le numéro de l'*Information littéraire* où vous expliquez votre méthode d'enseignement du latin par la lecture de textes suivis. J'ai admiré tout l'usage que vous en faisiez et le profit qu'en ont tiré vos élèves. J'avoue cependant que je ne suis pas tout à fait conquis et puisqu'une petite note invite au dialogue je vais essayer de mettre au clair les réflexions sans doute très contestables et très partielles que votre article m'a suggérées.

Si l'on s'en tient au plan de l'étude des formes, votre méthode présente l'avantage de faire étudier le vocabulaire dans un contexte. Un mot n'a de sens que par rapport à un ensemble de réalités (spirituelles ou matérielles) qu'il évoque, et mieux compris il peut être mieux retenu. Il semble également possible de passer sur bon nombre de difficultés grammaticales qui n'empêchent pas la compréhension du texte, et d'acquérir progressivement les connaissances grammaticales nécessaires. Il semble aussi de bonne logique de ne faire des exercices qu'avec des mots connus et d'analyser en suivant l'ordre du latin, en évitant le « mot à mot » qui démolit au lieu de construire et permet seulement un triomphe facile à celui qui sait déjà. J'admire aussi votre connaissance du travail de l'élève à la maison !

Mais voici quelques objections qui me viennent.

N'est-il pas monotone de ne faire que des explications de texte dans les classes du premier cycle? Sans doute le fait qu'il n'y ait plus que quatre heures de latin enlève-t-il de la monotonie ! Mais en pratiquant uniquement un exercice qui demande beaucoup d'intuition et une mémoire assez vive, ne risque-t-on pas de fatiguer l'attention des meilleurs élèves, de sacrifier les élèves plus doués pour d'autres formes de réflexion (les forts en thème), ou ceux qui ont besoin d'exercices plus

matériels? Et si l'on fait du texte de la 6e à la 1re cette monotonie ne risque-t-elle pas de s'étaler sur des années et de déflorer l'intérêt des textes qui doivent être (à ce qu'il me semble) une sorte de récompense après l'effort, une sorte d'entrée dans le mystère après une longue initiation. Sans doute y a-t-il plusieurs façons d'étudier un texte. Mais celui-ci reste toujours quelque chose d'exceptionnellement riche (la joie des élèves de 6e et 5e est révélatrice), et si l'on ne fait que cela, si l'on s'en sert pour tous les usages de cuisine grammaticale et autres ne risque-t-on pas de gâcher le plaisir? Vous me direz que j'ai fort mal lu votre article mais tous les commentateurs de textes n'auraient peut-être pas autant de succès que vous.

D'autre part, quand il faut apprendre la grammaire à partir du texte (au lieu d'acquérir les mécanismes grammaticaux avant d'aborder le texte) l'étude de celui-ci n'en est-elle pas alourdie et ralentie? Ne vaut-il pas mieux aborder les textes avec des connaissances grammaticales suffisantes? Si l'on se sert du texte pour étudier la grammaire ne risque-t-on pas de plus une division de l'intérêt assez fâcheuse? Vous me répondrez que votre méthode est globale et que vous n'expliquez pas tout d'un coup. Mais quand vous en viendrez à l'explication grammaticale, ne vous faudra-t-il pas faire autre chose que de la lecture suivie : des exercices pour assimiler les règles découvertes, pour apprendre à les utiliser?

On dit que la répétition est très importante dans l'enseignement, qu'il s'agisse d'acquérir du vocabulaire ou des connaissances grammaticales. Mais est-on assuré de trouver dans un seul texte la même difficulté grammaticale répétée sous plusieurs formes (p. ex. *hic* à tous les cas)? Est-on sûr de retrouver la même difficulté, les mêmes mots dans les textes suivants afin de les revoir et de mieux les ancrer dans la mémoire. Dans les textes les difficultés sont toujours uniques, les expressions ont toujours un visage propre. Le thème d'imitation ne paraît même pas suffisant à cet égard car lui aussi n'offre la difficulté étudiée qu'une ou deux fois et accompagnée de tas d'autres difficultés. Il ne serait sans doute pas impossible, en partant du texte, de poser des questions orales qui fassent apparaître la même difficulté sous des aspects très variés. Mais c'est tomber, hélas, dans le « latin vivant » que vous condamnez !

Enfin je me demande s'il n'est pas fastidieux pour l'élève d'avoir toujours à retraduire un texte. C'est un moyen sans doute de lui apprendre l'exactitude, et de contrôler son attention en classe. Mais l'enfant n'aime-t-il pas découvrir, se mesurer avec des difficultés, et, à l'occasion, utiliser ses connaissances, écrire en latin? Ne faut-il pas, d'autre part, lui apprendre de bonne heure à ne pas mettre d'accents en latin, à écrire *curro* avec deux « rr », à recopier exactement un nom propre, etc.? Le latin peut-il vraiment se graver dans sa mémoire s'il n'est qu'entendu? « La compréhension intuitive, l'usage personnel, puis la compréhension raisonnée tel me paraît être l'ordre de l'acquisition du langage » écrivez-vous. Il me semble qu'en latin vous brûlez la deuxième étape.

Pour conclure, aussi positivement que possible, je ne souhaite pas, pour ma part, revenir au latin puzzle-grammatical, mais je me demande s'il ne faut pas partir de textes très simples, assez différents des textes proprement littéraires. Ces textes ne contiennent qu'une seule difficulté grammaticale et une seule notion de civilisation. Ils sont composés à l'aide d'un vocabulaire progressif et centrés sur un thème. Ils peuvent donner lieu à de courtes conversations en latin, à des jeux, des rédactions. Je veux parler des textes de Mlle Plaut chez qui je n'ai pas d'actions puisqu'elle m'a fait récemment l'honneur de croire que je lui ai volé sa méthode. J'ai essayé parfois en 5e de remplacer ce genre de textes par des textes plus littéraires; mais j'ai passé trop de temps à l'explication pour avoir le temps d'en tirer la leçon grammaticale que j'aurais voulu amorcer. Là apparaît l'avantage d'un texte suivi ou d'un texte isolé mais qui a été auparavant traduit par les élèves, avant la classe, en version. Je n'ai pas la prétention donc d'avoir trouvé le texte idéal. Quant à la conversation, elle rend assez bien sur un texte facile, et très bien sur un texte du *De Viris*, quand il a été appris par cœur.

Les rédactions me semblent aussi plus faciles que les thèmes à condition d'y avoir entraîné les élèves dès le début : l'élève ne cherche pas alors à traduire des choses impossibles (automobile, etc.) ; il utilise des tournures et des mots connus, il est obligé de penser à quelque chose et à l'exprimer. Il en vient ainsi, je crois, à l'idée qu'un texte latin veut aussi dire quelque chose. Je m'excuse de m'appesantir sur ma propre façon de faire, mais c'est que si l'on ne veut pas retourner à un enseignement purement grammatical, qui n'aboutit qu'à des catastrophes (à l'élève éteint et mort que vous citez au début de votre article), il faut bien trouver quelque chose de positif. C'est pourquoi j'ai lu (fort mal je le crains) votre expérience avec beaucoup d'intérêt et que je vous soumets quelques critiques avec la seule arrière-pensée de mieux pratiquer mon métier de latiniste.

P. Bonnaffé,
Professeur au Lycée de garçons de Douai.

CE PELÉ, CE GALEUX...

Quand il s'agit des insuccès des professeurs de latin, vous l'avez reconnu, « ce pelé, ce galeux d'où venait tout leur mal »... c'est le recours à l'analyse, la pratique de la grammaire. Nous avons déjà entendu beaucoup de nos collègues rejeter l'analyse; je ne sais si les études latines y ont gagné. En tout cas, le problème vient d'être repris, sous un jour nouveau, par deux articles récents (1) pleins de foi et d'expérience et rehaussés par le prestige attaché à l'enseignement supérieur. Les vieilles méthodes y sont brocardées et les vertus et pouvoirs de l'intuition y sont chantés

(1) *Le latin par la lecture de textes suivis*, par Mme Sénéchal (*Information littéraire*, 1959, n° 3) et *Pour un rajeunissement de la pédagogie du latin* par J. Beaujeu et M. Rambaud (*Information littéraire*, 1959, n° 4, p. 170-175).

avec enthousiasme : *hominum diuumque voluptas!* Les lecteurs sont sous le charme; on se sent sacrilège quand on risque de le rompre. Mais, puisque, en publiant le premier article, l'*Information littéraire* invitait à un échange de vues, je me permets de mettre dans le débat mon grain de sel, fort peu attique.

Au nom des malheureux qui ont pratiqué ou vu pratiquer la « pêche à la perle » dans quelque dictionnaire ventru, je rends grâce à Mme Sénéchal et à M. Beaujeu d'insister sur la nécessité d'acquérir du vocabulaire. Et nos auteurs n'ont pas de mal à montrer que, pour obtenir ce résultat, il faut lire beaucoup de textes, dès les petites classes. Surtout s'il s'agit d'une histoire suivie, comme le *De Viris*, les élèves ne s'en plaindront pas, au contraire, même si tous n'emportent pas en promenade leur livre de latin. Je remercie encore Mme Sénéchal de quantité de conseils dont j'ai fait mon profit, notamment celui d'interdire, en direction de travail, à nos élèves de toucher à leur crayon avant d'être capables d'écrire la traduction complète de la phrase (1); c'est un moyen assez efficace pour obliger l'enfant à voir la phrase dans son ensemble et pour limiter les risques de non-sens.

Pourtant, je n'ai pas trouvé mon chemin de Damas. J'ai encore quelques hésitations que je voudrais formuler ici.

L'intuition doit-elle régner exclusivement?

Certes, il faut toujours partir d'un texte. L'utilisation intensive de l'*Epitome* ou du *De viris* est certainement excellente. Mais, quand on rencontre une tournure inconnue des élèves, par exemple le gérondif en cinquième, pourquoi faut-il attendre de l'avoir retrouvé quatre ou cinq fois au cours du texte pour l'expliquer ? (2) La plupart de nos bambins n'ont pas l'attention que les étudiants de M. Beaujeu prêtent au cours de leur maître et beaucoup auront oublié le premier passage quand, quinze jours après, on en rencontrera un semblable. Comment penser que l'enfant, s'il a compris une règle, s'il peut rattacher un détail à un ensemble de faits connus, ne sera pas plus attentif quand il rencontrera un de ces faits? C'est alors que se fera la mémorisation définitive. On dira que ce n'est pas sur un seul exemple qu'on peut expliquer une règle. Certes. Mais il est possible de profiter du premier gérondif trouvé et de la curiosité provoquée par lui, pour rapprocher le passage d'autres emplois et faire découvrir tout de suite la règle. On abandonnera le texte un moment. La belle affaire : pourquoi s'enfermer dans un carcan?

A trop insister sur l'intuition de l'enfant, on finit par négliger un autre aspect de sa nature, aussi réel, le besoin de certitude et de logique. Que de fois ai-je senti des petites classes « scandalisées » par des exceptions qui rompaient l'harmonie de quelque règle simpliste, mais sûre. On objectera que les malheureux avaient déjà été déformés par un cuistre dévoré du noir démon de la grammaire. En tout cas, bien des psychologues se refusent à faire de l'enfant, à la période de la pré-puberté, un être exclusivement intuitif; il a besoin de cadres, de règles.

Récemment encore, un élève de 5e, consciencieux et pas génial (de la graine de grammairien?) est venu, très sérieusement inquiet, me dire après la classe qu'il « ne comprenait pas la construction latine » : il aurait voulu trouver quelques schèmes rigoureux. Tout en dissipant ses illusions, je me suis efforcé de lui rappeler quelques exemples de construction fréquentes et logiques : emboîtements de propositions, etc. Je n'ai pas mauvaise conscience. La logique raisonnante, si elle n'a rien à voir avec la formation de la langue, est utile à l'enseignement. Les catégories grammaticales ne sont pas toujours superflues. Mme Sénéchal écrit que ses élèves connaissent l'emploi de l'accusatif pour marquer le lieu où l'on va ou celui de l'ablatif pour exprimer le point de départ (1), etc.; mais ils ignorent qu'il existe des « questions de lieu ». J'avoue ne pas voir l'inconvénient qu'il y aurait à nommer les faits, à désigner par un mot (*quo*, *unde*, etc.) une réalité complexe que l'élève a saisie. J'y découvre au contraire un avantage pédagogique : il est facile d'indiquer aux enfants qu'aux trois « questions de lieu » examinées en 6e, les noms propres de villes et de petites îles ne sont pas précédés de préposition. En rapprochant ce qui est logiquement voisin, on évite de donner successivement trois conseils aberrants. Ceci ne veut évidemment pas dire que j'enseigne les trois questions de lieu le même jour, à grand renfort d'*Ernout-Thomas*. Chaque question est présentée séparément à partir de phrases latines rencontrées; quand l'une est assimilée, nous passons à la suivante, mais en soulignant les liens logiques. Les rapprochements et les oppositions permettent de mieux comprendre.

Je viens d'écrire « comprendre ». Cet appel à la compréhension discursive et à la réflexion soulèvera des protestations. Pour nous, disent les récents novateurs, l'étude du latin ne peut être présentée et considérée comme une « gymnastique » de l'intelligence; sinon, n'importe qui pourrait présenter une « gymnastique » aussi bonne. L'argument me paraît dangereux : il peut facilement être retourné par les adversaires du latin : « vous faites du latin *uniquement* pour connaître une civilisation différente de la nôtre et goûter une littérature étrangère; mais nous avons à vous proposer bien d'autres civilisations, bien d'autres littératures plus riches, plus originales que celle de Rome; pourquoi l'empire romain mort depuis quinze siècles a-t-il dans notre enseignement une place plus grande que la Chine millénaire et renaissante, l'Espagne ou la Russie? » Certes, à moi aussi, il apparaît monstrueux de rendre le latin difficile pour en faire une ascèse. Mais devant les qualités d'intuition et d'analyse, de rigueur et de finesse que demande une version latine, je continuerai à penser que l'étude du latin est *aussi* une gymnastique irremplaçable en France. Évidemment, ce ne doit pas être notre *unique* but, ni même, dirais-je, notre but « *direct* »; mais je ne comprendrais pas qu'on enseigne *au lycée* une langue morte, sans qu'on fasse tirer de cette étude tout le profit intellectuel possible. Et l'homme

(1) Art. cit., p. 135.

(2) Art. cit., p. 173.

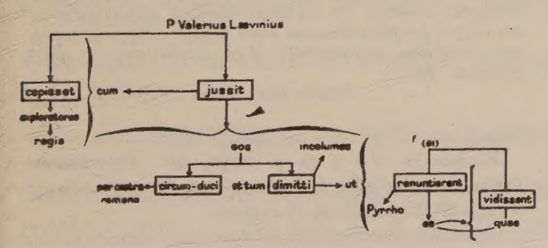
(1) Art. cit., p. 137.

n'est pas qu'intuition. Pourquoi réduire, limiter, exclure?

Toute analyse est-elle barbare et inutile?

Est-il possible à un enfant de 6e ou de 5e de se fier uniquement à son intuition quand il s'agit d'une langue morte dont le moins qu'on puisse dire est que son génie est très différent du français? Un étudiant, à l'esprit cultivé, entraîné au latin depuis dix ans, ne peut évidemment saisir le véritable sens d'un texte latin que porté par son sens de la langue, la connaissance devenue instinctive des habitudes de la pensée antique et des réalités anciennes. Mais un élève de 6e peut-il s'abandonner à la *seule* intuition pour comprendre une phrase aussi simple que celle-ci : « *deis nostris fidelis ero* »; on m'a traduit : « *j'appartiendrai à nos dieux fidèles* » : est-ce monstrueux du point de vue de l'intuition d'un garçon de onze ans qui vit dans une civilisation où on « se consacre à Dieu »? Dans le récit de l'enfance merveilleuse d'Hercule, qui voit des dragons menacer son berceau, on trouve : « *parvis sed validis manibus suis strangulavit* » traduit par : « *mais quoique petit, il les étrangla de ses propres mains* ». Évidemment la place de *sed*, mais aussi et surtout la reconnaissance de la forme *parvis* aurait dû éviter la faute; cette dernière ne vient-elle pas d'abord d'un défaut d'analyse? D'ailleurs M. Beaujeu nous conseille de procéder par « groupes de mots ». Séparer ces groupes, n'est-ce pas, au sens propre, *analyser* ? Opérer cette séparation d'après la fonction des groupes, n'est-ce pas faire cette analyse grammaticale, pourtant formellement bannie ?

Pauvre analyse grammaticale ! Quelle caricature ridicule nous en est-il montrée, probablement empruntée aux archives du Musée pédagogique ! Y-a-t-il *un* professeur — même grammairien — pour pratiquer *actuellement* un exercice aussi barbare et universellement condamné que cette analyse en trois colonnes dans l'ordre des mots latins ? Sans recourir à une mutilation aussi maladroite, on peut séparer sans briser. Car il est des cas où l'enfant de 5e, surtout si l'on aborde assez tôt le *De viris*, est perdu devant une phrase complexe : il faut l'aider à répartir les compléments autour de chaque verbe. L'intuition n'est pas une divination. Elle a besoin de cadre pour s'exercer. Je recours alors au procédé suivant pour décomposer sans bouleverser. Soit la phrase suivante extraite du *De viris*, dans le récit de la guerre contre Pyrrhus... : « *P. Valerius Laevinius, cum exploratores regis cepisset, jussit eos per castra romana circumduci tumque incolumes dimitti ut ea quae vidissent Pyrrho renuntiarent* ».



Les mots sont répartis en groupes qui peuvent se subdiviser eux-mêmes : groupe sujet, au-dessus du verbe, groupe complément d'objet, au-dessous, compléments circonstanciels sur les côtés. Les propositions sont placées de gauche à droite et de haut en bas à peu près dans l'ordre de la phrase qui correspond à la succession des faits dans le récit. Mais les mots eux-mêmes ne sont pas dans l'ordre latin : je frémis en pensant au tollé que cette « barbarie » provoquera. Le paysan du Danube que je suis s'en accommode : l'élève est obligé de traduire dans l'ordre français; pourquoi refuser la transcription graphique, schématisée, de ce fait inévitable? Quand il apprendra par cœur la phrase analysée, l'élève refera la synthèse d'autant plus aisément que l'analyse n'a rien brisé. C'est en apprenant du latin bien compris, c'est en lisant des textes bien expliqués qu'on se familiarise avec une langue morte : il n'est pas nécessaire de renoncer systématiquement à réfléchir sur la composition même de la phrase. Évidemment je ne pratique pas un semblable exercice sur toutes les phrases. Comme me le faisait remarquer un Inspecteur général, il n'est pas question d'analyser un « latin obvie ». Je n'utiliserais pas le procédé pour traduire Virgile. Les cris de guerre « jamais d'analyse » ou « analyse toujours » me semblent également discutables.

Et la morphologie?

Enfin il reste un point sur lequel je m'interroge à propos des méthodes qui reposent *exclusivement* sur l'étude des textes dès la 6e. Quand un professeur rencontre avec des débutants, par exemple, une forme de relatif, pour la première fois, doit-il *seulement*, pour appliquer « *la* » méthode, en faire deviner le sens et attendre pour faire apprendre la déclinaison du relatif, que les hasards des textes de *l'Epitome* lui fassent rencontrer successivement les treize autres formes, de préférence plusieurs fois chacune ? Cela me semble aller un peu loin. Il doit être « permis » de faire tout bonnement apprendre les quatorze formes du relatif dès la première rencontre. Mais tous les maîtres des petites classes savent qu'une connaissance que l'enfant n'utilise pas tout de suite reste lettre morte. Il faudra donc faire des exercices assez nombreux sur le relatif, développer par exemple pendant quelque temps la part du thème d'imitation accepté par Mme Sénéchal (1), faire même quelques phrases de version avec des relatifs. Certes, je crois indispensable d'utiliser alors le plus possible le vocabulaire du texte suivi que l'on a lu. Mais la lecture *continue* en est cependant suspendue. Si l'on se rappelle que la plupart des notions de latin que l'enfant doit apprendre en 6e sont d'ordre morphologique, on voit l'importance de la brèche ouverte.

Il ne m'appartient pas de conclure. Je voudrais seulement résumer la question qui me trottait dans l'esprit en écrivant ces lignes. Certes, il faut éviter la dispersion et la lassitude. L'accent mis sur la lecture d'un texte suivi permettra de bien orienter les premiers pas de nos futurs latinistes. Mais pourquoi s'enfermer dans *une méthode rigoureuse et exclusive* ? N'est-il pas possible de

(1) P. 134.

suivre un texte comme une trame sur laquelle on ne s'interdira pas de broder, au gré des circonstances ? Ne peut-on pas susciter l'intuition, tout en exigeant la rigueur de l'analyse quand elle est nécessaire, éviter toutes les nomenclatures inutiles, mais imposer les concepts riches de sens et d'application ? Puisqu'il s'agit de la pédagogie du latin, pourquoi ne pas appliquer le vieil adage : *in medio stat virtus?*

Michel GLATIGNY.

***

Cette dernière réponse appelle les remarques suivantes de la part des auteurs des deux articles incriminés :

1° Nous n'avons jamais dit qu'il fallait recourir à l'intuition seule, ni qu'il fallait exclure la grammaire, ce qui serait une double absurdité; avant de nous l'imputer, M. Glatigny aurait dû lire de plus près la p. 173, où nous avons écrit : « oui, l'apprentissage du latin constitue une excellente gymnastique pour l'esprit; ... oui, l'enseignement de la grammaire latine doit occuper une place de premier plan dans la pédagogie » (bas de la colonne gauche); « ... ainsi... serait-il téméraire de compter sur l'intuition seule et d'imiter de trop près certaines méthodes actives employées pour les langues vivantes; ainsi serait-il paralysant de s'en tenir à l'analyse; mais il faut allier l'intuition et la réflexion » (colonne droite, sous-titre « Pour une alliance de l'intuition et de la réflexion »).

2° Le spécimen d'« analyse illogique » reproduit page 172 est tiré du cahier de préparations d'un élève de 6e, dans un grand lycée français, année scolaire 1958-1959. Cet usage n'est d'ailleurs pas limité à une seule classe.

3° Le schéma analytique proposé par M. Glatigny pour une phrase du *De Viris* nous paraît beaucoup trop abstrait, compliqué et coûteux en temps; de tels procédés peuvent être utiles en de rares occasions, pour certaines phrases particulièrement enchevêtrées, dans les grandes classes; répétés ou appliqués à de jeunes enfants ils seront nuisibles et gêneront la compréhension. M. Glatigny ne paraît pas soupçonner que les mêmes résultats peuvent être obtenus de façon sûre, efficace et pédagogique par d'autres procédés qui sont à la portée des enfants. Cela suppose que dès l'apprentissage de la déclinaison on oriente l'esprit de l'enfant vers la compréhension intuitive et la perception du groupe.

4° Il est évident que les élèves doivent apprendre des leçons et que les déclinaisons et conjugaisons en constituent, la première et même la seconde années, des éléments essentiels; avons-nous écrit le contraire? Mais ces acquisitions de la mémoire doivent être constamment animées, rafraîchies par la lecture et l'élocution.

5° Une réaction comme celle de M. Glatigny nous inspire le regret de n'avoir pas entrepris notre action plus tôt et montre combien certains professeurs de latin — peu importe s'ils portent l'étiquette de grammairiens ou de littéraires — auraient intérêt à lire le beau livre de Jacques Perret : *Latin et culture* (Desclée de Brouwer).

J. B. et M.R.

***

1° M. Glatigny reconnaît lui-même que la séparation par groupes de mots d'après leurs fonctions, que nous avons conseillée, est une analyse grammaticale, et dans la même phrase, il nous reproche d'avoir banni l'analyse! Qu'il veuille bien relire n° 3 page 136, 1re colonne en haut, le passage : « Une analyse tout aussi rigoureuse est possible... Cette analyse minutieusement faite..., etc. ». Il verra que, si j'ai pourfendu la construction traditionnelle, je n'ai, pas plus que MM. Beaujeu et Rambaud, songé une minute à proscrire l'analyse.

2° Je n'ai pas dit non plus qu'il « fallait » nécessairement attendre d'avoir rencontré une tournure quatre ou cinq fois avant de l'expliquer. J'ai dit qu'on « pouvait sans inconvénient » le faire, qu'on y trouvait souvent des avantages. Rien n'est plus aisé à traduire que ad urbem uidendam; *rien n'est plus délicat à expliquer grammaticalement. En attendant de décomposer cette formule, on peut la faire acquérir comme un idiotisme, ce qui permet de traduire sans retard des textes plus intéressants.*

3° Quant à la morphologie, dire qu'il faudrait attendre d'avoir rencontré dans les textes toutes les formes du relatif, par exemple, avant de l'étudier, n'est qu'une caricature de ce qui a été proposé. Il est de toute évidence qu'étant donné son utilité, le relatif sera étudié dès les premières semaines, quitte précisément à le faire passer avant son tour (traditionnellement aux environs de la trente-cinquième leçon). Que si une forme aussi importante n'a pu être acquise dans les quelques mois d'initiation, c'est, bien sûr, dès sa première rencontre dans les textes que l'on saisira l'occasion de l'apprendre entièrement aux élèves. C'est là ce que j'appelle enseigner la grammaire à propos des textes, et par ordre d'urgence.

Et si l'on juge meilleur, à quelque moment que ce soit, de quitter le texte et de faire rapidement quelques phrases d'exercices sur une difficulté, pourquoi ne le ferait-on pas? Loin de vouloir enfermer quiconque « dans le carcan » d'une méthode « rigoureuse et exclusive », j'ai écrit, page 136, 1re colonne en bas : « Ceci, comme tout le reste, est question de mesure... Nulle méthode ne saurait nous dispenser d'un effort de jugement. » Si j'ai signalé que cette méthode me paraissait « difficile à pratiquer », qu'elle demandait « un effort constant d'équilibre, de lucidité », c'est en raison même de sa souplesse. « Une méthode raide, disait Péguy, peut laisser échapper des replis de l'ignorance... Ce sont les méthodes souples, les logiques souples, qui requièrent un esprit perpétuellement tenu à jour..., qui exercent les astreintes impeccables. Les seules qui ne pardonnent pas. »

Marie-Madeleine SÉNÉCHAL.